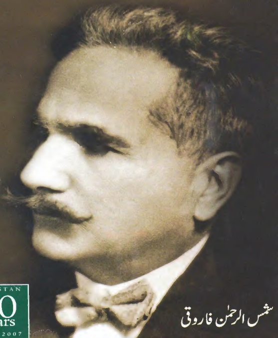
اوکسفرڈ

خورشید کا سامانِ سفر

شعرِ اقبال پر کچھ تحریریں



PAKISTAN
60
years
1947–2007

شمس الرحمٰن فاروقی

خورشید کا سامانِ سفر

شعرِ اقبال پر کچھ تحریریں

شمس الرحمٰن فاروقی

OXFORD
UNIVERSITY PRESS
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

گریٹ کلیرنڈن اسٹریٹ، اوکسفرڈ OX2 6DP

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس یونیورسٹی آف اوکسفرڈ کا ایک شعبہ ہے۔ یہ دنیا بھر میں
درج ذیل مقامات سے بذریعہ اشاعت کتب تحقیق، علم وفضیلت اور تعلیم میں اعلیٰ معیار کے
مقاصد کے فروغ میں یونیورسٹی کی معاونت کرتا ہے:

اوکسفرڈ نیویارک
اوکلینڈ کیپ ٹاؤن دارالسلام ہونگ کونگ کراچی
کوالالمپور میڈرڈ میلبرن میکسیکوسٹی نیروبی
نیو دہلی شنگھائی تائپی ٹورنٹو

درج ذیل ممالک میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کے دفاتر ہیں:
ارجنٹائن آسٹریا برازیل چلی چیک ریپبلک فرانس یونان
گوئٹے مالا ہنگری اٹلی جاپان جنوبی کوریا پولینڈ پرتگال
سنگاپور سوئٹزرلینڈ ترکی یوکرین ویتنام

Oxford برطانیہ اور چند دیگر ممالک میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کا رجسٹرڈ ٹریڈ مارک ہے۔

© اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۲۰۰۷ء

مصنف کے اخلاقی حقوق پر زور دیا گیا ہے۔

پہلی اشاعت ۲۰۰۷ء

جملہ حقوق محفوظ ہیں۔ اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کی پیشگی تحریری اجازت کے بغیر اس کتاب کے کسی حصے کی
نقل، کسی قسم کی ذخیرہ کاری جہاں سے اسے دوبارہ حاصل کیا جاسکتا ہو یا کسی بھی شکل میں اور کسی بھی ذریعے سے
ترسیل نہیں کی جاسکتی۔ دوبارہ اشاعت کے واسطے معلومات حاصل کرنے کے لئے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس
کے شعبہ حقوق اشاعت سے مندرجہ ذیل پتے پر رجوع کریں۔

یہ کتاب اس شرط کے تحت فروخت کی گئی ہے کہ اس کو بغیر ناشر کی پیشگی اجازت کے بطور تجارت یا بصورت دیگر مستعار دوبارہ
فروخت یا عوضاً یا کسی اور طرح تقسیم اس کی اصل شکل کے علاوہ جس میں وہ شائع کی گئی ہے کسی دوسری وضع یا جلد وغیرہ میں اور
مماثل شرائط کے بغیر شائع نہیں کیا جائے گا اور بعد کا خریدار بھی ان شرائط کا پابند رہے گا۔

ISBN-13: 978-0-19-547230-1

پاکستان میں ماس پرنٹرز کراچی میں طبع ہوئی۔
امینہ سید نے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس
نمبر ۳۸، سیکٹر ۱۵، کورنگی انڈسٹریل ایریا، پی او بکس نمبر ۸۲۱۴،
کراچی۔۷۴۹۰۰، پاکستان سے شائع کی۔

مشفق خواجہ کی یاد میں

سرخیِ چشمِ من از گریہ نہ باشد فائق
آفتابے زنظر رفت و شفق باقی ماند

(فائق صفاہانی)

اٹھ کہ خورشید کا سامان سفر تازہ کریں
نفس سوختۂ شام و سحر تازہ کریں

اقبال (''بال جبریل'' کا سرنامہ)

فہرست

دیباچہ .... د

ییٹس، اقبال اور ایلیٹ ۱

آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ، غالب اور اقبال ۲۵

اقبال کا لفظیاتی نظام ۳۸

اقبال کا عروضی نظام ۶۴

تفہیم اقبال ۷۷

اقبال کے حق میں ردِ عمل ۹۹

اُردو غزل کی روایت اور اقبال ۱۱۶

اشاریۂ اسما ۱۲۹

دیباچہ

زیر نظر کتاب کا سب سے پرانا مضمون ''آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ، غالب اور اقبال'' میں نے ۱۹۵۹ یا ۱۹۶۰ میں لکھا تھا۔ لیکن اس کی اشاعت دو تین سال بعد یعنی ۱۹۶۲ میں یا اس کے کچھ بعد علی گڈھ یونیورسٹی کے رسالے ''فکر و نظر'' میں ممکن ہو سکی تھی۔ اس وقت میں نے اس کا عنوان ''اردو شاعری میں آسمان، غالب اور اقبال'' قرار دیا تھا۔ مدتوں بعد کچھ نظر ثانی اور حک و اضافہ کے بعد میں نے اسے ''شب خون'' میں موجودہ عنوان کے ساتھ شائع کیا (''شب خون''، شمارہ ۲۴۸، بابت ماہ ستمبر ۲۰۰۱)۔ اس کی پہلی اشاعت کا زمانہ وہ تھا جب میری بات سننے اور اس کی قدر کرنے والے بہت کم تھے۔ ان دنوں میرے لیے کچھ لکھنا جتنا مشکل تھا اس سے زیادہ مشکل اسے چھپوا کر دنیا کے سامنے پیش کرنا تھا۔ میں ''فکر و نظر'' کے اس وقت کے ایڈیٹر اور فارسی زبان و ادب کے مشہور زمانہ عارف و عالم پروفیسر نذیر احمد کا ممنون ہوں کہ ان کی توجہ سے میرا یہ مضمون اور کچھ اور بھی مضامین ''فکر و نظر'' میں چھپ سکے۔

''تفہیم اقبال'' کے نام سے جو گفتگو اس کتاب میں شامل ہے اس کے پس منظر کی تفصیل یہ ہے کہ میں ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۲ لکھنؤ میں قیام پذیر تھا اور انوار احمد وہاں آل انڈیا ریڈیو پروگرام کے سربراہ تھے، تو ان کی فرمائش پر ہم تین دوستوں (عرفان صدیقی، نیر مسعود اور میں) نے غالب، میر، سودا، انیس، اقبال، اور میرا جی کی تفہیم پر کئی گفتگوئیں صدا بند کرائیں۔ طریقۂ کار یہ تھا کہ ایک نشست میں ہر شاعر پر حسب ضرورت ایک، یا دو یا تین گفتگوئیں ہوتیں، پھر انھیں اسی ترتیب سے ایک ایک کر کے ریڈیو پر نشر کیا جاتا۔ انوار احمد تو اب دہلی میں کسی اور بھی بڑی ذمہ داری پر تعینات ہیں، لیکن نیر مسعود نے ان گفتگوؤں کی تفصیل محفوظ رکھی تھی۔ وہ مجھے از راہ کرم انھوں نے مہیا کر دی ہے:

غالب، ایک قسط	صدابندی کی تاریخ، ۲۲ دسمبر ۱۹۹۰
میر، تین قسطیں	صدابندی کی تاریخ، ۷ فروری ۱۹۹۱
سودا، ایک قسط	صدابندی کی تاریخ، ۱۳ اپریل ۱۹۹۱
اقبال، تین قسطیں	صدابندی کی تاریخ، ۷ جون ۱۹۹۱
میرانیس، تین قسطیں	صدابندی کی تاریخ، ۱۲ اگست ۱۹۹۱
میراجی، دو قسطیں	صدابندی کی تاریخ، ۸ نومبر ۱۹۹۲

یہ گفتگوئیں ریڈیو پر نشر ہوئیں تو بہت مقبول ہوئیں اور انھیں بار بار نشر کیا گیا۔ مکرر اور سہ کرر نشر ہونے کا سلسلہ کئی سال چلا۔ جب ''تفہیم اقبال'' کے متن کو بنارس کے ایک ہونہار نوجوان عارف ہندی نے نیر مسعود سے حاصل کر کے کاغذ پر منتقل کیا تو میں نے یہ گفتگو ''شب خون'' شمارہ ۲۷۴ بابت ماہ نومبر ۲۰۰۳ میں شائع کردی۔ اس کے کچھ ہی بعد اس کی اشاعت ''اقبالیات'' لاہور میں بھی ہوئی۔ میں تمام دوستوں کا شکرگذار ہوں۔ افسوس کہ عرفان صدیقی اب ہمارے درمیان نہیں ہیں۔ بقیہ کئی مضامین پروفیسر آل احمد سرور مرحوم کی فرمائش پر لکھے گئے تھے۔ ان دنوں وہ اقبال انسٹیٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، کے ڈائرکٹر تھے اور میرے مضامین ان تصنیفات و تالیفات کا ایک معمولی حصہ ہیں جن کی تحریر، یا اشاعت سرور صاحب کی توجہات کے باعث ممکن ہوسکی۔ افسوس کہ وہ بھی ہمیں چھوڑ کر جا چکے اور اب جنت کے مکینوں میں ہیں۔ خدا انھیں اور عرفان صدیقی کو مزید ترقی درجات سے نوازے، آمین۔

میرے والد مرحوم کی توجہ اور کوشش کی بدولت مجھے بچپن ہی میں اقبال کے کلام اور پیغام دونوں سے کچھ آشنائی ہوگئی تھی۔ اقبال کو پوری طرح سمجھنے کا دعویٰ تو میں شاید اب بھی نہیں کرسکتا، لیکن اقبال سے پوری پوری محبت رکھنے کا دعویٰ البتہ کرسکتا ہوں۔ اور اس محبت کو پیدا کرنے، اسے پروان چڑھانے اور قائم رکھنے کے وسائل مہیا کرنے میں میرے شوق و ذوق کا جو کچھ حصہ ہوسکتا ہے، اس سے بہت زیادہ حصہ میرے والد مرحوم کی محنتوں اور شفقتوں کا ہے اور میں ان کے اس احسان پر ہمیشہ فخر کرتا ہوں کہ انھوں نے مجھ ہیچ کارہ کو اس کا اہل سمجھا۔ اقبال سے میری محبت عمر کے ساتھ ساتھ بڑھتی گئی اور اگرچہ میں نے ان پر اتنا لکھا نہیں جتنا کہ چاہتا تھا، اس وقت میری جھولی میں ''اقبالیات'' کے نام سے یہی آٹھ اردو مضامین اور اتنے ہی انگریزی مضامین ہیں۔ لیکن میری زندگی کا بڑا حصہ اس طرح کی ادبی فضا تیار کرنے میں صرف ہوا جس میں اقبال سے محبت

کرنے کے لیے مسلمان، یا فلسفی، یا سیاسی کارکن ہونا ضروری نہ ہولیکن ادب شناس اور ادب دوست ہونا، بالخصوص اردو فارسی ادب کا مزاج داں اور مزاج شناس ہونا ضروری ہو۔

اقبال پر میں نے ہمیشہ اپنا کچھ اسی طرح کا حق سمجھا جس طرح کا حق اپنے والد پر سمجھتا تھا، کہ وہ مشکل کے وقت میری دستگیری کریں گے، کوئی مسئلہ پوچھوں گا تو صحیح حل بتائیں گے، بھٹک جاؤں گا تو رہنمائی کریں گے۔ اقبال نے اپنے بارے میں لکھا ہے کہ زمانۂ طالب علمی میں ورڈز ورتھ (William Wordsworth) کی شاعری نے انھیں دہریہ ہونے سے بچالیا۔ میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ اقبال نے وقتاً فوقتاً مجھے یاس اور بے مصرفی کے قعروں میں غرق ہونے سے بچالیا۔ اور اس کی وجہ ان کا ''پیغام'' نہیں، بلکہ ان کی شاعری تھی۔

وہ حرف راز جو سکھلا گیا ہے مجھ کو جنوں
خدا مجھے نفس جبریل دے تو کہوں
ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخی افلاک میں ہے خوار و زبوں
سبق ملا ہے یہ معراج مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں
یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکوں

ان اشعار کے ''معنی'' سے مجھے غرض ہے، لیکن اس قدر نہیں کہ میں ان کی ''شرعی'' یا ''غیر شرعی'' تعبیر میں ہر دم دیوانہ رہوں۔ میں انھیں جتنی بار پڑھتا ہوں مجھے یہ اشعار ہر بار ایک نئی لذت، ایک نیا حوصلہ فراہم کرتے ہیں۔ ہر بار یہ اشعار اپنی روانی، موسیقیت، بلند لیکن دردمندی سے معمور آہنگ، نئے اور نامانوس لفظوں کو انجماد کی سطح سے اٹھا کر اہال اور التہاب کی سطح پر لے آنے کی قوت کے باعث مجھے مجبور کرتے ہیں کہ میں خود کو زندہ سمجھوں اور اس قوت مند، تقریباً الہامی زبان کا زندہ شریک سمجھوں جس میں اس طرح کے شعر ممکن ہو سکتے ہیں۔ لڑکپن میں میرے پاس تنہا ''خضر راہ'' ایک پتلے سے رسالے کی شکل میں تھی۔ سمجھوں یا نہ سمجھوں، لیکن یہ شعر میری روح میں آج بھی ایک خوشگوار تلاطم، ایک لذت خیز سنسنی پیدا کر دیتے ہیں۔

کیوں تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے؟
یہ تگاپوے دمادم زندگی کی ہے دلیل

ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ و ساماں وہ سفر بے سنگ میل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل

جب "ضربِ کلیم" میرے ہاتھ لگی تو اس وقت تک "ضربِ کلیم" کی کچھ نظموں سے متفرق طور پر میں واقف ہو چکا تھا، خاص کر "شعاعِ امید"، اور کچھ مختصر منظومات۔ پوری کتاب میں نے ۱۹۵۰ یا ۱۹۵۱ میں دیکھی، اور سب سے پہلے جس چیز نے مجھے متوجہ کیا وہ اس کا ذیلی عنوان تھا: "اعلانِ جنگ، دورِ حاضر کے خلاف"۔ بات میری سمجھ میں ٹھیک سے نہ آئی۔ اپنے باپ سے میں اس قدر بے تکلف نہ تھا کہ ان سے پوچھتا۔ استادوں کی طرف نظر نہ گئی، اور شاید یہ اچھا ہی ہوا، کیونکہ اس اعلانِ جنگ کے جو معنی میں نے بالآخر سمجھے وہ شاید میرے استادوں کے لیے قابلِ قبول نہ ہوتے۔ ہائی اسکول کے بعد اردو میرے پاس نہ تھی، لیکن اسی زمانے میں یا اس کے کچھ ہی بعد، مجھے اقبال کے بارے میں مجنوں گورکھپوری کی کتاب "اقبال، اجمالی تبصرہ" کی خبر لگی۔ مجھے معلوم ہوا کہ مجنوں صاحب نے اقبال کے ساتھ کچھ زیادتیاں کی ہیں۔ یہ گورکھ پور تھا، جہاں مجنوں صاحب کے علم اور ادبی مرتبے کا ڈنکا بجتا تھا اور جہاں کے پڑھے لکھے حلقوں میں انھیں صرف "مجنوں صاحب" کہا جاتا تھا، "مجنوں گورکھپوری" نہیں۔ یعنی ان حلقوں میں مجنوں صاحب کا نام بالکل گھریلو نام تھا۔ فراق صاحب اور مجنوں صاحب دو نامور فرزند گورکھپور کے تھے اور ہر شخص ان سے محبت کرتا تھا۔ میں اس وقت انٹر کے پہلے یا دوسرے سال میں تھا، مجھے ان معاملات کی زیادہ سمجھ نہ تھی۔ لیکن جب میں نے مجنوں صاحب کی کتاب کسی طرح حاصل کر کے پڑھی تو میں مجنوں صاحب کی نکتہ چینیوں سے کچھ مطمئن نہ ہوا اور اقبال سے میری محبت حسبِ سابق باقی رہی۔

"ضربِ کلیم" نے مجھے یہ بات بھی سمجھائی کہ "اعلانِ جنگ" کے لیے ضروری نہیں کہ شاعر جھنڈا لے کر نعرے لگائے یا بندوق لے کر محاذِ جنگ قائم کرے۔ شاعر کے لیے سب سے اچھی جنگ یہی ہے کہ وہ شاعر اچھا ہو اور اپنے خیالات کو اس طرح ادا کرے کہ جس چیز کو وہ ناپسند کرتا ہو اس کے لیے ہمارے دل میں بھی ناپسندیدگی پیدا کر دے، لیکن ہماری گردن تھام کر نہیں، اپنی فنی لیاقت کے ذریعہ۔ لیگ آف نیشنز (League of Nations) کے بارے میں مجھے کچھ معلوم نہ تھا، سوا اس

کے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد یہ ادارہ قائم کیا گیا تھا لیکن مغربی سیاست کے ہاتھ میں بالکل بے اثر تھا۔ اقبال کی نظم ''جمعیت اقوام'' میں جو طنز اور مغربی اقوام اور سرمایہ دار فوجی نظام کے خلاف جو استحقار ہے اس نے مجھے خود اقبال کے بارے میں بہت کچھ بتایا اور مغربی سیاست کے بارے میں بھی بصیرت عطا کی۔

جمعیت اقوام

بے چاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے
ڈر ہے خبر بد نہ مرے منہ سے نکل جائے
تقدیر تو مبرم نظر آتی ہے ولیکن
پیران کلیسا کی دعا یہ ہے کہ ٹل جائے
ممکن ہے کہ یہ داشتۂ پیرک افرنگ
ابلیس کے تعویذ سے کچھ روز سنبھل جائے

یہ الفاظ آج بھی اتنے ہی سچے ہیں جتنے اس وقت تھے جب اقبال نے انھیں قلم بند کیا تھا۔ فرق یہ ہے کہ نام بدل گیا ہے۔ آج کی یو این او بھی امریکہ کے ہاتھ میں اسی طرح کٹھ پتلی ہے جس طرح کل کی جمعیت اقوام (League of Nations) مغربی طاقتوں کے ہاتھ میں موم کی ناک جیسی تھی۔ فلسطین کے معاملے میں اسرائیل کے خلاف معمولی سے معمولی تجویز بھی ناکام ہو جاتی ہے کیونکہ امریکہ اپنا حق استرداد (Veto) بے دھڑک استعمال کرتا ہے۔ اور اگر تجویز منظور بھی ہو جائے تو کون اس کی پروا کرتا ہے، امریکہ کا سایہ اسرائیل کے سر پر ہے۔ عراق پر حملہ کرنا ہو تو اقوام متحدہ کچھ بھی کہتی رہے، امریکہ اور اس کے ہم نوا من مانی کرگزرتے ہیں اور دنیا ٹک ٹک دیکھتی رہتی ہے۔

اقبال کی یہ نظم پہلی بار مجھے میرے والد نے پڑھائی تھی۔ آج اس بات کو سات دہائیاں گزر چکی ہیں لیکن مغربی استعمار کے بارے میں جو کچھ میری فہم ہے اس کا آغاز اسی نظم سے ہوتا ہے۔ مغربی استعمار کا براہ راست تجربہ مجھے ۱۹۴۲ میں ہوا تھا جب ''ہندوستان چھوڑو'' (Quit India) کی تحریک میں حصہ لینے والوں کے گھروں کو انگریز حکومت نے دھڑا دھڑ جلا کر خاک کرنا شروع کر دیا تھا۔ نہ کوئی مقدمہ، نہ جرح، نہ عدالت، بس گھر کے گھر نذر آتش ہو رہے تھے اور ان کے مکین بے بس دیکھ رہے تھے۔ اس وقت یہ باتیں میرے لیے اندوہ ناک اگر چہ سنسنی خیز حادثے تھیں، لیکن ان کے پیچھے سیاست کیا ہے، اور کیوں ہے، یہ مجھے اقبال ہی نے بتایا، لیکن سیاسی پروپگنڈے یا تبلیغ و تلقین

کے ذریعہ نہیں۔ اس نظم کی طباعی، لہجے کی تیزی، اور بین الاقوامی سیاست کے مکمل شعور، اور اس کی چالبازیوں کے لیے گہرے جذبۂ حقارت نے اس نظم کو وہ قوت دے دی ہے کہ یہ فوراً دل اور دماغ میں اتر جاتی ہے۔

اقبال کا سب سے بڑا کمال میری نظر میں یہی ہے کہ وہ شاعر کے منصب کو پوری طرح نبھاتے ہیں۔ ترقی پسند شعرا اس باب میں ان کی تقلید کرنے سے ناکام رہے، یا وہ اس کام کی اہلیت ہی نہ رکھتے تھے۔ اقبال کے سوا کوئی شاعر مجھے پوری بیسویں صدی میں ایسا نظر نہیں آتا جو ڈبلیو بی یےٹس (W. B. Yeats) کی طرح سیاسی موضوعات کو شاعری میں بدل دیتا ہو۔ لیکن یہ محض اتفاق ہے کہ اس وقت جو نظم یہاں زیرِ بحث آگئی ہے وہ سیاسی شاعری کے شاہکاروں میں شمار ہونے کے لائق ہے ورنہ اقبال کے یہاں ایسی نظمیں بہت ہیں جن سے ہم شعر کی سطح پر لطف اندوز ہوتے ہیں اور اکثر تو یہ بھی ہوتا ہے کہ ان کے سیاسی خیالات ہمیں متاثر نہیں کرتے، لیکن نظم پھر بھی کامیاب رہتی ہے۔ ''بالِ جبریل'' کی نظم ''فرمانِ خدا (فرشتوں سے)'' اس کی مثال ہے۔ اس میں خیالات معمولی اور سرسری ہیں، لیکن نظم پھر بھی قوت اور لطف سے خالی نہیں۔ اگر سیاسی مضمون پر انتہائی کامیاب اور خیال کی سطح پر بے حد بلند نظم کی مثال دیکھنی ہو تو ''لینن خدا کے حضور میں'' ملاحظہ کریں۔ اس نظم میں ایک بڑی بات تو یہ بھی ہے کہ اقبال کے آسمانی اور ہمہ گیر تخیل نے حسبِ معمول دو دنیاؤں کو یکجا کر کے ڈرامائی مکالمے کی صورت میں ہمارے سامنے رکھ دیا ہے۔ دنیاوی، سیاسی، احتجاجی باتوں کو شعر کے قالب میں یوں ڈھالتے ہیں کہ شعر کا اثر پہلے ہو اور غیر شعری باتوں (یعنی شعر کے دنیاوی مافیہ) کا اثر بعد میں۔

اقبال کے فارسی کلام سے میری واقفیت اردو کلام کے بہت بعد ہوئی۔ اس کی ایک وجہ تو ظاہر ہے۔ فارسی میں نے بہت بعد میں پڑھی، اور وہ بھی زیادہ تر اپنے شوق سے پڑھی۔ لیکن ایک وجہ اور بھی ہے، اور وہ یہ کہ میں نے ''اسرارِ خودی'' اور ''رموزِ بے خودی'' کا ذکر پہلے سنا، ''زبورِ عجم'' اور ''جاوید نامہ'' کا بعد میں۔ اقبال کی فارسی شاعری ان کو ''شاعر'' سے زیادہ ''فلسفی'' ثابت کرنے کے لیے زیادہ استعمال کی گئی ہے اور میں شاعری کو فلسفہ یا تاریخ یا سیاست سے بڑی حد تک مختلف اور برتر سمجھتا چلا آرہا تھا۔ لہٰذا میں نے ''اسرارِ خودی'' اور ''رموزِ بے خودی'' کی طرف شروع شروع میں توجہ نہ کی۔ مدتوں بعد جب فارسی کا ذوق مجھ میں اچھی طرح سرایت کر چکا تھا، تب میں نے اقبال کا فارسی کلام پڑھا اور اس کے بارے میں یہی رائے قائم کی کہ شاعرانہ کمال کے اظہار کی حیثیت سے اقبال کے فارسی کلام اور اردو کلام میں کوئی فرق نہیں، بجز اس کے کہ ان کے فارسی کلام

میں ایسے بھی اسالیب ملتے ہیں (مثلاً ''زبورِعجم'' میں) جو ان کی اردو شاعری میں نہیں ہیں۔لیکن اقبال کی اردو شاعری سے میری محبت جو روزِ اول سے قائم ہوئی تھی، فارسی نے اس میں کمی نہ پیدا کی۔اقبال کی اردو شاعری سے میرا عشق اب ساٹھ برس سے زیادہ پرانا ہے اور اب اس میں تخفیف نہیں ہوسکتی۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے اقبال کے بارے میں انگریزی اردو میں جو کچھ لکھا ہے اس میں ان کی فارسی شاعری کا ذکر خال خال ہی آپ کو نظر آئے گا۔ممکن ہے آئندہ کبھی اس کوتاہی کی تلافی ہوسکے۔

اقبال کی فارسی شاعری کے بارے میں کوئی لکھے یا نہ لکھے، اقبال اس سے مستغنی اور بالاتر ہیں۔میں کلیم الدین احمد کی اس بات سے بالکل اتفاق نہیں کرتا کہ اقبال بڑے شاعر نہیں ہیں کیونکہ دنیا کی بڑی یونیورسٹیوں اور علمی اداروں میں اقبال کا ذکر نہیں ہوتا۔اس حساب سے تو اقبال ہی کیا، کسی بھی عربی، فارسی، سنسکرت، چینی، جاپانی ادیب کو دنیا کے بڑے ادیبوں کی فہرست میں نہیں شامل کیا جاسکتا۔اب رہا نوبل انعام، تو یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس کی قدر کتنی مشکوک ہے۔جب دنیا کے بڑے علمی اور تعلیمی ادارے مشرقی ممالک میں ہیں ہی نہیں، اور جو ہیں بھی، تو وہ مغربی ہی نقطۂ نظر کے حامل ہیں، تو یہ استدلال بے کار اور بے معنی ہے کہ ان اداروں میں اقبال کا ذکر نہیں، لہٰذا اقبال بڑے شاعر نہیں ہیں۔کسی شاعر کی بڑائی سب سے پہلے خود اس کی اپنی ادبی تہذیب کے معیاروں پر جانچی جاتی ہے، پھر یہ دیکھا جاتا ہے کہ غیر تہذیبوں میں جن لوگوں کو بڑا شاعر کہا جاتا ہے ان کے تناظر میں ہمارے شاعر کو کہاں رکھا جاسکتا ہے۔ظاہر ہے کہ ان دونوں معائیر کے حساب سے اقبال بڑے شاعر ٹھہرتے ہیں۔پھر یہ بات بھی دھیان میں رکھئے کہ دنیا میں چند ہی مصنف ایسے ہیں جنھوں نے دو زبانوں میں یکساں اعلیٰ مرتبے کا تخلیقی کام کیا ہو۔ہمارے زمانے میں سیموئل بیکیٹ (Samuel Becket) گذشتہ صدی کے شروع میں اقبال اور ٹیگور، انیسویں صدی میں غالب، یہی چند نام فوری طور پر ذہن میں آتے ہیں۔لیکن اقبال نے کئی ادبی تہذیبوں اور فکرِ انسانی کے کئی علاقوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ٹیگور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ میری تہذیبی شناخت میں بنگال، اسلام، اور انگریزی ادب، یہ تینوں یکساں حصہ دار ہیں۔اقبال کی تہذیبی شناخت میں سنسکرت، فارسی، عربی، جرمنی، اور عموی طور پر انگریزی کی ادبی اور فکری روایات شامل ہیں۔اردو اور پنجابی ان پر مستزاد ہیں۔پھر علوم کو لیجئے تو فلسفہ، الٰہیات، تصوف، قانون، ادب، اقتصادیات، سیاسیات، یہ سب اقبال کے خریطے میں ہیں۔ایسی شاعر کی فکری توانائی اور ادبیانہ تونگری کا بھلا کچھ ٹھکانا ہوگا؟

اقبال اکیڈمی پاکستان، لاہور کے ڈائرکٹر اور میرے دوست محمد سہیل عمر کی تجویز تھی کہ اقبال پر جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ یکجا کر دیا جائے اور دو مجموعے مرتب ہو جائیں، ایک انگریزی تحریروں پر مشتمل ہو اور دوسرے میں اردو مضامین ہوں۔ اسی اثنا میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کو بھی اس معاملے میں دلچسپی پیدا ہوئی اور بالآخر یہ طے پایا کہ انگریزی مجموعہ اقبال اکیڈمی شائع کرے اور اردو کی اشاعت اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی سے ہو۔ اس کتاب کی اشاعت نہ ہوتی، یا اور بھی تاخیر سے ہوتی، اگر اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی کے صلاح کار پروفیسر محمد رضا کاظمی اس کے مسودے کے لیے بار بار اصرار نہ کرتے۔ میں ان کا، اور محترمہ امینہ سید، مینیجنگ ڈائرکٹر اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی، اور ان کے ایڈیٹر محمد ارشد کا بھی ممنون ہوں کہ ان کی توجہات سے اس کتاب کو روز روشن دیکھنا ممکن ہوا۔

الٰہ آباد، جنوری ۲۰۰۷ — شمس الرحمٰن فاروقی

ییٹس، اقبال اور ایلیٹ

مماثلت کے چند پہلو

ہمارے عہد کے جن شعرا نے اپنے ہم عصروں اور بعد والوں کو مسلسل متاثر کیا ہے ان میں ییٹس، اقبال اور ایلیٹ سرفہرست ہیں۔ اقبال کا اثر ہندوستان سے باہر کم پھیلا، لیکن ایسا بھی نہیں ہوا کہ وہ ہندوستان یا مغربی ایشیائی ممالک کے باہر بالکل گم نام رہے ہوں۔ مغرب میں بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو اقبال کو نہ صرف مشرق بلکہ تمام دنیا کے بڑے شاعروں میں گنتے ہیں۔ ییٹس کا نام ہندوستان میں ٹیگور کے مربی اور علم الاسرار، خاص کر ہندوستان کے علوم ماضیہ سے دل چسپی رکھنے والے ایک بڑے شاعر کی حیثیت سے خاصا معروف ہے۔ شاعری اور تنقیدی خیالات کی حد تک ایلیٹ نے ییٹس کے مقابلے میں زیادہ گہرا نقش ہندوستان کے جدید ادب اور شاعری پر چھوڑا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ ایلیٹ، اقبال اور ییٹس کے بہت بعد تک زندہ بھی رہا۔ بہر حال اس میں کوئی کلام نہیں کہ ان تینوں کے نام ہماری صدی کے بڑے شعرا کی فہرست میں نمایاں ہیں، اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی شہرت اور ان کے کلام کے تنقیدی مطالعے کی وسعت اور گہرائی میں اضافہ بھی ہوا ہے۔ یوں تو آج کل فیشن کے طور پر بعض نقاد ایلیٹ کو برا بھلا کہہ لیتے ہیں یا اس کے سیاسی خیالات سے اختلاف ظاہر کر کے اس کو مطعون کر لیتے ہیں (کوئی اس کو فاشسٹ کہتا ہے، کوئی رجعت پرست وغیرہ) لیکن اس کی اہمیت اور عظمت کا انکار کوئی نہیں کرتا۔ اس صورت حال میں ان تینوں شعرا کے مرکزی خیالات کا تقابلی مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ خاص کر اس وجہ سے کہ اصلی اور بنیادی اعتبار سے ییٹس، اقبال اور ایلیٹ تینوں ہی اس قسم کے شاعر تھے جسے اصطلاح

میں اسراری یعنی Mystic کہا جاسکتا ہے۔عمروں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو ییٹس سب سے پہلے پیدا ہوا (۱۸۶۵) اور اقبال سب سے پہلے اور سب سے کم عمر میں مرے (۱۹۳۸)۔ ایلیٹ نے سب سے لمبی عمر پائی (پیدائش ۱۸۸۸، وفات ۱۹۶۵ یعنی ییٹس کی پیدائش کے ٹھیک سو سال بعد)۔ ییٹس اور اقبال نے ایک ہی جنگ عظیم دیکھی (ییٹس ۲۸ جنوری ۱۹۲۹ کو مرا جب کہ دوسری جنگ عظیم ستمبر میں شروع ہوئی) اس لیے دونوں جنگوں کے درمیان زندگی کے آہستہ لیکن واضح تغیر اور دوسری جنگ عظیم کے بعد پورے عالم انسانی میں انقلابی تغیرات کے تجربے سے وہ دونوں محروم رہے۔ ایلیٹ کی زیادہ تر اہم شاعری دوسری جنگ عظیم کے پہلے وجود میں آچکی تھی لیکن اس کے فکر وفن میں ارتقا برابر جاری رہا۔ اس کی آخری طویل نظم چار چوسازیے Four Quartets جسے بیش تر نقاد اس کی بہترین نظم کہتے ہیں، اپنی مکمل شکل میں ۱۹۴۸ میں شائع ہوئی۔ اس طرح اقبال اور ییٹس کی شاعری کے مقابلے میں ایلیٹ کی شاعری ہماری صورت حال کے قریب تر ہے۔ لیکن چوں کہ دوسری جنگ کے بعد جو کچھ ہوا اس کی جڑیں اور امکانات پہلی جنگ کے بعد والے زمانے میں ہی پوری طرح موجود تھے[1] اس لیے ییٹس اور اقبال کی شاعری ہمارے عہد کے مخصوص مسائل کے لیے اتنی اجنبی بھی نہیں معلوم ہوتی جتنی مثلاً رلکے کی شاعری ہے۔ تینوں کا عصری شعور اور فکری میلان بہت شدید تھا اس لیے ان کی شاعری میں مشترک تصورات و نظریات کی تلاش کچھ اتنی نامناسب یا سعی رائیگاں بھی نہیں ہے۔

میرا دعویٰ یہ نہیں ہے کہ ییٹس، اقبال اور ایلیٹ بالکل ایک ہی طرح کے شاعر ہیں، یا ان کے فکری میلانات یا فنی دست گاہ کے سرچشمے ایک ہیں یا مشترک ہیں یا یہ کہ ایک کی مدد کے بغیر دوسرے کو سمجھنا مشکل ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ نسل، زبان اور تہذیب کے اختلاف کے باوصف ان تینوں نے حیات و کائنات کے بعض مخصوص مسائل کو چھیڑا ہے اور ان مسائل کی طرف ان کا رویہ ایک دوسرے سے مشابہ ہے۔ میرا یہ مطالعہ اس بات کا ثبوت فراہم کرنے کی کوشش ہے کہ عصر حاضر کی شاعری رنگ و نسل کی تفریق کے باوجود بعض بنیادی باتوں پر متحد ہے اور اس اتحاد کی اصل اس مخصوص شعری مزاج میں ہے جو ہمارے زمانے کا خاصہ ہے۔ اقبال ییٹس سے متاثر ہوئے نہ ایلیٹ سے۔ ایلیٹ اور ییٹس میں فرانسیسی علامت نگاروں سے دلچسپی اور مشرقی فلسفے سے واقفیت کے عناصر مشترک تھے لیکن دونوں کا شعری کردار بالکل مختلف، بلکہ اکثر متضاد نظریات کے حامل تھے۔ یہ سب ہوتے ہوئے بھی بات جب انسانی روح، زمانہ، موت اور زندگی کی ہوتی تو تینوں نے ایسی باتیں کہیں جو آپس

[1] اس سلسلے میں ملاحظہ ہو A J P Taylor کی The Origins of the Second World War۔

میں بالکل متحد نہیں تھیں تو قطعاً متخالف اور متغائر بھی نہیں تھیں۔ لہٰذا میں یہ کہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں شاعر کو جو میلان ودیعت ہوا ہے وہ اجتماعی لاشعور کی طرح تمام شاعروں میں کم وبیش مشترک ہے۔

ییٹس، اقبال اور ایلیٹ کی حد تک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان میں بعض ظاہری مماثلتیں بھی ہیں جن پر لوگوں کی نگاہ کم گئی ہے۔ مثلاً ان تینوں کو بھی نہ کبھی، اور غلط یا صحیح، فاشسٹ نواز کہا گیا ہے۔ اقبال پر نطشہ کے اثر اور فوق الانسان، شاہین اور خودی کے نظریات، مسولینی کی ستائش، ان سب میں بعض لوگوں نے فسطائیت کی جلوہ گری دیکھی۔ ایلیٹ کے بارے میں تین چار سال ہوئے ایک صاحب نے اس کے خطوط کا تجزیہ کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ فاشسٹ تھا۔ ییٹس کے بعض نقادوں نے اسے نطشہ کے واسطے سے فاشسٹ بتایا ہے۔ ایک تازہ ترین کتاب میں بھی اس کے افکار کے اصل الاصول کو نطشہ سے ماخوذ اور فسطائیت سے بھرپور کہا گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ تینوں کسی نہ کسی حد تک اپنے ماحول اور سماج میں "غیر" تھے اور تینوں کو اس کا احساس بھی تھا۔ ییٹس اپنا تشخص قدیم آئرلینڈ میں ڈھونڈتا تھا، لیکن پروٹسٹنٹ ہونے کی وجہ سے وہ وہاں کے کیتھولک روایات سے بالکل منقطع تھا۔ آئرستانی قومیت کا پروردہ ہونے کے باوجود اس کی ذہنی تہذیب کا مرجع اور منبع لندن تھا، جہاں وہ بالکل بے گانہ اور تنہا تھا۔ آئرلینڈ اشر کہتا ہے:

(ییٹس کے ہم عصر شعرا کے سامنے) صرف دو راستے تھے؛ یا تو وہ رومن کیتھولک ہو جاتے یا پھر یورپ کی "پراسرار روایت" سے تعلق قائم کرتے، وہ روایت جو قبل مسیحی زمانے سے چلی آرہی تھی اور ٹھیک انھیں دنوں ہندوستان کے مذاہب میں نئی دلچسپی پیدا ہو جانے کی وجہ سے اور بھی مضبوط ہوگئی تھی۔ جہاں تک اول الذکر کا سوال ہے ییٹس کی افتادِ طبع میں آزادگی پسندی بہت زیادہ تھی اور آئرلینڈ کی بے رنگ و بے کیف کیتھولک مذہبی روایت جو Methodist چرچ سے مشابہ تھی، اسے متاثر نہ کر سکتی تھی۔

ایلیٹ امریکہ کے جنوب بعید کی تہذیب کا پروردہ تھا۔ یہ وہ تہذیب تھی جو اپنی سخت گیری، رنگ و نسل اور زبان کے تعصب، علاقائی عصبیت اور کالے لوگوں کے ساتھ ظلم و تشدد کے لیے آج بھی مشہور ہے۔ یونیورسٹی میں اس نے رسل سے فلسفۂ مغربی اور یورپ میں ہندو فلسفہ پڑھا اور انگلستان پہنچ کر اس نے اعلان کیا کہ وہ مذہب کے اعتبار سے کیتھولک، سیاست میں سامراج وادی اور شاعری میں کلاسیکی تھا۔ چناں چہ اسے پہلی جنگ عظیم میں اتحادیوں کا نقطۂ نظر سمجھنے میں کوئی دشواری نہ محسوس ہوئی، حالاں کہ شروع کے دنوں میں لڑنے مارنے والے خندق کے شعرا Trench Poets کے علاوہ شاید ہی کوئی لبرل دانش ور رہا ہو جسے خالص جنگ سے ہمدردی ہو[ع] دوسری طرف،

[ع] ملاحظہ ہو رسل کی خودنوشت سوانح حیات۔

انگلستان میں ان دنوں ایک کم زور قسم کی رومانی شاعری کا دور دورہ تھا جسے داخلی فکر سے دور کا واسطہ نہ تھا۔ طنز، کفایت الفاظ، شدت ارتکاز فکر، ان چیزوں کا کوئی پوچھنے والا نہ تھا۔ مذہب سے دلچسپی برائے نام تھی۔ ایسے وقت میں الیٹ کو قدم قدم پر اختلاف، معاندت، حتیٰ کہ گالی گلوچ کا سامنا کرنا پڑا۔ اقبال کشمیری برہمن تھے، ان کے اسلاف کو مسلمان ہوئے عرصہ ہو چکا تھا، لیکن انھیں خود اس بات کا احساس تھا کہ ان میں اور دوسرے مسلمانوں میں سب باتیں مشترک نہیں ہیں۔ بالخصوص فلسفۂ خالص سے دلچسپی انھیں عام مسلمانوں سے الگ کرتی تھی، جیسا کہ انھوں نے "ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام" میں کہا ہے ؎

میں اصل کا خاص سومناتی — آبا مرے لاتی و مناتی
تو سید ہاشمی کی اولاد — میری کف خاک برہمن زاد
ہے فلسفہ میرے آب و گل میں — پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں
اقبال اگرچہ بے ہنر ہے — اس کی رگ رگ سے باخبر ہے

اگرچہ اس نظم کا مرکزی بیان کچھ اور ہے لیکن ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال خود کو فلسفے کے مطالعے کے پیدا کردہ تشکیک و تجسس کا اہل سمجھتے تھے۔ یعنی اس لحاظ سے وہ عام مسلمانوں سے مختلف تھے کہ ان پر جب فلسفہ اثر انداز ہوتا تھا تو انھیں گم راہ کر دیتا تھا، جب کہ اقبال اپنی رگ و پے میں اس زہر کو پیوست سمجھتے تھے لہٰذا ان کے لیے اس میں کوئی خطرہ نہ تھا۔ ریشہ ہائے دل میں فلسفہ پوشیدہ رکھتے ہوئے بھی وہ اس نظم میں آگے کہتے ہیں ؎

انجام خرد ہے بے حضوری — ہے فلسفہ زندگی سے دوری

گویا ان کو غیر شعوری طور پر ایک بنیادی کشاکش کا احساس تھا، ایسی کشاکش جو انھیں دوسروں سے متمائز کر سکتی تھی۔ افتراق کا یہ احساس ایک دوسرے پہلو سے "بانگ درا" کی ایک شروع کی نظم "انسان" میں یوں ظاہر ہوا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں نظموں کی بحر ایک ہے۔

بے تاب ہے ذوق آگہی کا — کھلتا نہیں بھید زندگی کا
حیرت آغاز و انتہا ہے — آئینے کے گھر میں اور کیا ہے

نظم یوں ختم ہوتی ہے۔

کوئی نہیں غم گسار انساں — کیا تلخ ہے روزگار انساں

بیان بظاہر لاشخصی اور واحد غائب کے صیغے میں ہے لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ اس نظم میں اقبال اس قسم کی عمومی تنہائی کا ذکر نہیں کر رہے ہیں جو ہر سوچنے والے شاعر کا مقدر ہوتی ہے۔ یہاں دراصل ''اجنبیت'' Alienation کی وہ مخصوص شکل ہے جو زناری برگساں سید زادے کو مخاطب کر کے انھوں نے بیان کی تھی ۔

ہیگل کا صدف گہر سے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی
انجام خرد ہے بے حضوری ہے فلسفہ زندگی سے دوری

فلسفہ ان کی رگ رگ میں جاری تھا، اس لیے فکر کو وجدان سے کم تر سمجھتے ہوئے بھی وہ فکر کو انگیز کرنے پر مجبور تھے۔ یہ اور بات ہے کہ انھیں اس میں گم راہی کا خوف نہ تھا، کیوں کہ جو چیز ان کی رگ رگ میں پیوست تھی وہ ان کے ذہن کو اس طرح مسموم نہ کرسکتی تھی جس طرح ایک سید ہاشمی کو۔ اس خیال کی بازگشت بہت دنوں بعد ''بال جبریل'' میں یوں ملتی ہے ۔

عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل

عام مسلمان خلیل صفت دانش حاضر کی آگ میں نہ پڑے تھے اور نہ انھیں اسے گلزار کرنے کا فن آتا تھا۔ اقبال اپنے مشن اور اپنی افتادِ فکر کی بنا پر خود کو اسی طرح اکیلا پاتے تھے جس طرح آئرلینڈ اور لندن میں ییٹس اور انگلستان کی سطحی رومانیت اور گہری لامذہبیت میں ایلیٹ اپنے کو تنہا دیکھتے تھے۔

تیسری بات یہ ہے کہ اسراری علوم اور قدیم ہندوستانی فلسفے سے تینوں کو گہری دلچسپی تھی، اور ہر ایک کی شاعری میں اس دلچسپی کے نشانات ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ یہ معاملہ اتنا واضح ہے کہ اس کی تفصیل چنداں ضروری نہیں۔ چوتھے یہ کہ تینوں مذہب کے طالب علم، اور اپنے اپنے طور پر مذہب سے متاثر ہوئے تھے۔ ییٹس عقائد کے اعتبار سے پروٹسٹنٹ مگر اعتقاد کے لحاظ سے لامذہب یعنی Pagan تھا۔ لیکن ہارڈی کی طرح اس کی بھی لامذہبیت دراصل گہری مذہبیت کی دلیل تھی۔

لاک اور ہیوم وغیرہ سے ییٹس کی ناراضگی اور برکلی سے رضامندی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ لاک اور اس کی قبیل کے عقلیت پرست اشیا کے خواص کو دو حصوں میں تقسیم کرتے تھے۔ ایک تو اصلی یا اول، جو ان کے اصل اور واقعی خواص ہیں اور جن کا ادراک ممکن ہے اور دوسرے ثانوی، جو موضوعی ہیں۔ اس طرح ہر چیز کا وجود ادراک کا محتاج نظر آتا تھا اور وجدان کی نفی ہوتی تھی، وجدان جو تمام مذہب کی اصل ہے۔

یسوع مسیح کے بارے میں ییٹس کا یہ کہنا تھا کہ وہ انھیں صیہونیت نہیں بلکہ قدیم ڈروئڈ

Druid روایات کے پس منظر میں دیکھتا تھا، "مردہ تواریخ میں مقید نہیں، بلکہ رواں دواں، ٹھوس اور واقعہ سے بھرپور" آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ اس کی نظر میں یسوع مسیح "وجود کی اس وحدت" کی علامت ہیں جسے ڈینٹی نے ایک مکمل طور پر متناسب جسم انسانی سے تعبیر کیا ہے، جسے بلیک تخیل کہتا ہے اور جسے اپنشدوں نے آتمن یعنی Self کا نام دیا ہے۔ روایتی نصرانیت سے دور ہونے کے باوجود یہ تصور قدیم اسراری مذاہب اور خود اقبال سے کس قدر قریب ہے۔ اس کی وضاحت شاید بہت ضروری نہ ہو، بس مسیح کی جگہ محمدؐ کہہ لیجئے۔

پانچویں بات یہ ہے کہ یہ تینوں ایسے عہد کے شاعر تھے جس میں سیاست کا عمل دخل عام زندگی سے آگے بڑھ کر تخیلی زندگی تک آ گیا تھا۔ کوئی بھی شخص اب سیاست سے کنارہ کش یا دامن کشاں نہیں رہ سکتا تھا۔ بعض شعرا نے اس حقیقت سے صرف نظر کیا، بعض نے نہیں۔ ییٹس، اقبال اور الیٹ اس دوسری صف کے ممتاز فرد ہیں۔ ییٹس اور اقبال عملی سیاست میں بھی سرگرم عمل تھے۔ الیٹ عملی طور پر سیاست میں داخل نہیں ہوا، لیکن سیاسی مسائل سے اس کی گہری دلچسپی اس کے ڈراموں، نثری تحریروں اور بعض نظموں (خاص کر The Waste Land) میں صاف نظر آتی ہے۔ ڈینس ڈانگیو Denis Donoghue کہتا ہے کہ ییٹس کی نسل کے عظیم ترین ادیبوں میں سے زیادہ تر کو اس بات کا شعور تھا کہ حقیقت نے اب ایک سیاسی شکل اختیار کر لی تھی اور اب اس کی اس شکل کو نظر انداز کرنا ممکن نہ تھا۔

اسی طرح اور بھی مشابہتیں ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔ یہ مشابہتیں غیر اہم یا فروعی نہیں ہیں، میں نے ان کو ظاہری اس لیے نہیں کہا ہے کہ ان کی روشنی ہمارے زیر بحث شعرا کو سمجھنے میں معاون نہیں ہو سکتی۔ ظاہری سے میری مراد یہ ہے کہ ان میں سے بعض تو اتفاقی ہیں اور بعض ان مخصوص حالات کا نتیجہ ہیں جن سے یہ شاعر دوچار ہوئے۔ عین ممکن بلکہ اغلب ہے کہ ان مماثلتوں کے نہ ہونے پر بھی الیٹ، اقبال اور ییٹس کے افکار میں وہ مماثلت موجود ہوتی جس کا مطالعہ فی الحال میرا مقصد ہے کیوں کہ ان تینوں میں بنیادی نقطۂ اشتراک ان کی تفکیری سرگرمی ہے، جو انھیں اکثر ایک طرح کے نتائج کی طرف لے جاتی ہے۔ انسان، کائنات، خدا، موت اور وقت، یہ ان کے محبوب موضوع ہیں اور مختلف روایات کے پروردہ ہونے کے باوجود یہ تینوں گھوم پھر کر ایک ہی طرح کی بات کہتے نظر آتے ہیں، اوپر اوپر کی نقاب الگ کر دی جائے تو تینوں کی زبان ایک دوسری سے بہت زیادہ مختلف نہیں دکھائی دیتی۔ میں نے شروع میں کہا ہے کہ تینوں کو اسراری Mystic شاعر کہا جا سکتا ہے۔ (کوئی دوسرا زیادہ مناسب لفظ نہ ہونے کی وجہ سے میں ان تینوں کو اسراریت کے اس سلسلے کا شاعر

جسے تصوف کہتے ہیں۔) آفاقی مسائل سے گہری دلچسپی، ان کو حل کرنے کے لیے عقلیت سے زیادہ، بلکہ عقلیت کے بجائے وجدان پر انحصار کائنات کو عمل سے زیادہ علم یعنی طبیعی جہد کے بجائے خیال کے ذریعے حاصل کرنے کی سعی، عقل سے زیادہ عینی حقائق پر ایمان اور ان کی جستجو، یہ وہ عناصر ہیں جن سے ان کی شاعری عبارت ہے۔ ان تمام نکات کی اور ان کی روح تصوف میں موجود ہے۔ آرلینڈ اشر جو ییٹس کا کوئی بہت بڑا معتقد نہیں ہے، کہتا ہے:

ییٹس کو اسراری Mystic کے لقب سے ملقب ہونے کا استحقاق نہ دینے کی رسم عام ہے، یہ بظاہر اس وجہ سے وہ کسی معروف مذہب کا پیرو نہ تھا میں اسراری سے وہ شخص مراد لیتا ہوں جو اشیا کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے جذبہ یا وجدان کا سہارا لیتا ہے اور فلسفی اسے کہتا ہوں جو اس کام کے لیے متفکرانہ فکر کو کام میں لاتا ہے۔

لاک سے ییٹس کی ناراضگی اور برکلی سے اس کی رضامندی حق بجانب رہی ہو یا نہ رہی ہو، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ ییٹس کے خیال میں لاک اشیا کی موضوعی حقیقت کا منکر تھا اور ییٹس کہتا تھا کہ کسی چیز کا وجود ممکن ہی نہیں ہے جب تک وہ ذہن میں تجربے کے عنصر کی شکل میں موجود نہ ہو۔ اس کا خیال تھا کہ اگر اس بات کو مان لیا جائے تو ہم طرح طرح کی جھوٹی تجریدوں سے بچ نکلیں گے اور یک لخت ایک پرمسرت فنی زندگی Artistic Life خلق کر لیں گے۔ ییٹس نے اپنی ڈائری میں لکھا ہے کہ ''ڈیکارٹ، لاک اور نیوٹن نے عالم کو ہم سے چھین لیا اور اس کے بدلے ہمیں اس کا فضلہ دے دیا۔'' اس کے سامنے اقبال کو پڑھیے ۔

تڑپ رہا ہے فلاطوں میانِ غیب و حضور ازل سے اہلِ خرد کا مقام ہے اعراف
پھرا فضاؤں میں کرگس اگر چہ شاہیں وار شکارِ زندہ کی لذت سے بے نصیب رہا

اور ظاہر ہے کہ یہاں افلاطون اور کرگس فلسفی یا اہل خرد کی علامت ہیں، محض افلاطون کی نفی مقصود نہیں۔ اور ایلیٹ نے تمام فلسفوں کا ابطال کرتے ہوئے کہا کہ ہمیں اس روحانی تجربے کی ضرورت ہے جو قدیم نصرانی اولیاء اللہ کو حاصل ہوا تھا:

ہمیں ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم دنیا کو قدیم نصرانی Saints کی نظروں سے دیکھنا سیکھیں اور اس اصل و قدیم مقصد کی طرف لوٹنے کا مقصد یہ ہے کہ ہم ایک بڑھی ہوئی روحانی قوت کے کرا پنی صورتِ حال کی طرف واپس لوٹیں۔

ظاہر ہے کہ ایلیٹ ایک ایسے روحانی تجربے کی تلقین کر رہا ہے جو ہیگل کیا، کانٹ سے بھی حاصل نہیں ہوسکتا۔ فلسفی کا صدف گہر سے خالی ہے کیوں کہ وہ فکر کے بل بوتے پر کائنات کے اسرار کو حل کرنا چاہتا ہے۔

اسراری فکر سے بہرہ مندی کی پہلی اور شاید سب سے بڑی علامت حیات اور موت کی وحدت کا تصور ہے۔ اس وحدت کے تین حصے یا تین مدارج ہیں۔ ایک تو رسمی یا استعاراتی، یعنی زندگی میں موت کی سی صعوبت برداشت کرنا، کسی پر اس درجہ عاشق ہونا کہ اس پر اپنی جان نچھاور کرنے پر تیار ہو جانا وغیرہ۔ بے ٹس نہ اقبال، نہ الیٹ، اس رسمی تصور سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں۔ یہ اسراری فکر کا بالکل اوائلی درجہ ہے جس سے ہم آپ سب حسب توفیق متاثر ہوتے ہیں۔ دوسری منزل ہے موت پر قابو پا جانا، یعنی زندگی کو قائم و دائم رکھنا اور موت کے اثر سے آزاد ہو جانا۔ یہ آزادی جسمانی سطح پر نہیں بلکہ ذہنی یا روحانی سطح پر حاصل ہوتی ہے۔ تیسری اور بلند ترین منزل فنا کا درجہ ہے جس میں موت اور زندگی دونوں بے معنی ہو جاتے ہیں۔ موت ہی زندگی اور زندگی ہی موت بن جاتی ہے۔ یہاں یہ نکتہ قابلِ لحاظ ہے کہ اقبال اور الیٹ دونوں ہی شاعری یا فن کو ذریعہ سمجھتے ہیں، اظہارِ ذات کو مقصد سمجھتے یا اسرار اور داخلی علم و تجربہ کو متشکل کرنے کو اصل مدعا جانتے، لیکن اقبال اور الیٹ کے نزدیک شاعری فی نفسہ مقصودِ حیات نہیں ہے۔ بے ٹس مرتبۂ فنا کی دو شکلیں دیکھتا ہے۔ ایک تو خالص فن، جسے وہ سونے کی چڑیا کی علامت کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اور ایک خالص زندگی، جسے وہ موت کی ایک شکل سمجھتا ہے۔ انسان موت میں گرفتار ہے، لیکن اگر وہ خود کو فن میں تبدیل کر لے تو موت سے ماورا ہو جاتا ہے اور تمام ماضی حال مستقبل، قدیم و جدید اور موجود و معدوم پر حاوی ہو جاتا ہے۔ گویا فن کا اصل مقصد خود فن ہی ہے، کیوں کہ فن ہی تسخیرِ موت کا ذریعہ ہے۔ اس خیال کو وہ بیک وقت ''زندگی میں موت اور موت میں زندگی'' کے استعارے اور سونے کی چڑیا کی علامت کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔ ''بازنطین'' Byzantium نامی نظم میں زرِ خالص کی بنی ہوئی چڑیا جو چڑیا بھی ہے اور انسان بھی، سایہ بھی ہے اور حقیقت بھی، یوں ظاہر ہوتی ہے:

میرے سامنے ایک پیکر تیر رہا ہے، پیکر، انسان یا روح
روح زیادہ انسان کم، پیکر زیادہ روح کم
کیوں کہ عالم تہ عالم کا دھاگا، جو کہ مومیائی کے کپڑے میں لپٹا ہوا ہے
اگر کھل جائے تو پیچیدہ راہوں کو کھول سکتا ہے
دہن، ایسا دہن جس میں نمی ہے نہ سانس
اور بھی بہت سے بے سانس دہنوں کو ہلا سکتا ہے
میں فوق الانسان کو سلام کرتا ہوں
میں اسے زندگی میں موت اور موت میں زندگی کہتا ہوں

دوسری نظم ''بازنطین کو بحری سفر'' Sailing to Byzantium میں وہ سایہ جو انسان پیکر، روح سب کچھ ہے اور

معجزہ، چڑیا یا سونے کی صناعت

بھی ہے، شہنشاہ کو وہ سب بتاتا رہتا ہے جو

ہو چکا ہے، ہو رہا ہے یا ہونے والا ہے

گویا فن موت پر فتح پا جاتا ہے۔ لیکن یہ فوق الانسان جس کے نہ منھ ہے نہ سانس، جو سایہ بھی ہے اور جسم بھی، اپنی آخری منزل میں تسخیر موت سے زیادہ تحلیل موت و حیات یعنی ایک طرح کی Pancosmism کا مظہر بن جاتا ہے۔ ییٹس نے ایک جگہ خود لکھا ہے:

یہ بھی ممکن ہے کہ وجود کی کیفیت صرف مرے ہوؤں میں پائی جائے اور اس بات کا تھوڑا بہت علم ہی ہمیں ابوالہول یا مہاتما بدھ کے چہرے کو اس قدر متاثر اور مغلوب الجذبات ہو کر دیکھتے رہنے پر مجبور کرتا ہے۔

فن زندگی اور موت کی وحدت کا یہ تصور صوفیانہ سے زیادہ شاعرانہ ہے لیکن اس کی اصل اسراری فکر میں ہی ہے، جیسا کہ پچھلے اقتباس سے ظاہر ہوا ہوگا، جہاں ییٹس یسوع مسیح کو بلیک کے تخئیل اور اپنشد کے آتمن کی شکل میں دیکھتا ہے۔ اپنی نظم ''اسکولی بچوں کے درمیان'' Among School Children میں انسان، فن اور سونے کی چڑیا کی وحدت کو وہ رقص اور رقاص کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے:

اے چسٹ نٹ کے پیڑ، اے عظیم الشان جڑ والے، کھِلنے والے

تم پتی ہو کہ پھول ہو کہ تنا؟

اے وہ جسم جو موسیقی کے ساتھ ساتھ مرتعش ہے، اے روشن ہوتی ہوئی نظر!

ہم رقاص کو رقص سے الگ کر کے کس طرح پہچانیں گے؟

فن جب زندگی بن جاتا ہے تو جسم اور روح ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح، زندگی جب موت بن جاتی ہے تو وجود اور عدم وجود بے معنی ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے کو ذرا پھیلایئے تو افلاطونی عینیت کی سرحدیں صاف نظر آتی ہیں، وہ افلاطونی عینیت جس سے اقبال بھی متاثر ہوئے۔ اقبال اور ییٹس دونوں کا افلاطون سے کسب فیض کرنا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ مادے کی تجرید یا اس کے خالص وجود کا ابطال جس نے بھی کیا ہے افلاطون کی ہی روشنی میں کیا ہے۔

خود ییٹس کو وہائٹ ہیڈ کے توسط سے برکلی اور افلاطون کے حیثیت پرست انکار کا پتہ چلا۔ اگر اشیا کوئی شے نہیں ہیں، صرف ظلال ہیں اس مثالی عالم کی اشیا کے جو قلب عین میں بند ہے تو

ظاہر ہے کہ مقصود حیات اشیا نہ ہوں گی بلکہ وہ عین ہوگا جو اصل شے ہے۔ اس عین کو فن کہہ لیجئے یا خدا یا خودی، فرق صرف مراتب کا ہے۔

غیر ضروری مجاہدات سے ممانعت کی حدیث میں ایک فقرہ ہے کہ بے شک تمہارے عین کا بھی تم پر حق ہے۔ یہاں لفظ ''عین'' کی تشریح بعض لوگ ''آنکھ'' کے معنی میں کرتے ہیں، اور بعض لوگ ''ذات'' کے معنی میں۔ اسے جس معنی میں بھی لیا جائے لیکن لفظ عین کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ انسانی ذات فی نفسہٖ کوئی وجود رکھتی ہے، وہ کوئی شے مدرکہ نہیں ہے، بلکہ شے خالص ہے۔ اسے عین ذات کا ظل نہ کہہ کر عین ذات کا ایک حصہ بھی کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ بعض صوفیا نے کہا ہے۔ بے ٹس کا انسان + سایہ + پیکر جو فوق الانسان ہے، وہ دہن جس میں نمی ہے نہ سانس، یعنی وہ منہ جو شے مدرکہ کے خواص سے بہرہ مند نہیں ہے، وہی عین بھی ہوسکتا ہے جو ظلال کے ماتحت نہیں ہے، بلکہ اصل شے ہے۔ اس اصل شے کو اقبال کی زبان میں خودی کہا جاسکتا ہے جیسا کہ ان کی نظم ''مقصود'' سے صاف ظاہر ہے۔ اسپنوزا جو ایک طرح کا غیر افلاطونی مادہ پرست تھا، اس کی زبان سے اقبال کہتے ہیں۔

نظر حیات پہ رکھتا ہے مرد دانش مند حیات کیا ہے حضور و سرور و خورد وجود

دوسرے مصرعے میں اسما صرف برائے بیت نہیں لائے گئے ہیں۔ حیات فانی ہی سب کچھ ہے اور کوئی وجود نہیں ہے۔ ''حضوری'' صوفیا کی اصطلاح ہے جو قلب انسانی اور اصل ذات یعنی خدا کے نور کے درمیان تعلق کو ظاہر کرتی ہے۔ اسپنوزا مادی زندگی کو سب کچھ مانتا ہے اور افلاطون جواب دیتا ہے۔

نگاہ موت پہ رکھتا ہے مرد دانش مند حیات ہے شب تاریک میں شرر کی نمود
حیات و موت نہیں التفات کے لائق فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود

وہ خودی جو خودی کی نگاہ کا مقصود ہے وہی عین ذات ہے جو ہر قلب میں جلوہ گر ہے۔ اسی کو بے ٹس نے کبھی سونے کی چڑیا کہا ہے تو کبھی آتمن یعنی Self کا نام دیا ہے۔ ڈانگیو کے الفاظ میں بے ٹس کے کلام کا مفہوم جن اصطلاحات کو سمجھنے پر منحصر ہے وہ یہ ہیں: خودی، تخیل، ارادہ، عمل، علامت، تاریخ، عالم، عرفان اور تقلیب خود یعنی Self transformation۔ یہ دیکھنا مشکل نہیں ہے کہ اقبال کے بھی کلیدی تصورات تقریباً یہی ہیں اور خودی، تخلیل موت و حیات یعنی Pancosmism کے پیچھے حضرت منصور کے تصور حلول اور دعوائے اناالحق کی تصویر دیکھی جاسکتی ہے۔ منصور صوفیا کے اس گروہ

کے ممتاز فرد تھے جو وحدت فی الکثرت کے قائل تھے، اس معنی میں کہ قلب انسانی میں شرارۂ نور خدا کے نور کا ایک حصہ ہے، ظل نہیں ہے، اور اسی لیے قلب انسان قلب عین ذات میں مل جانے کے لیے بےچین رہتا ہے۔ یہ موت میں زندگی اور زندگی میں موت کی ایک مشہور و معروف شکل ہے۔ بعض کتابوں میں مندرجۂ ذیل اشعار منصور حلاج سے منسوب ہیں:

اے میرے معتبر دوستو، مجھے قتل کر دو، میری موت میں میری زندگی ہے۔
میرے لیے زندگی میں موت ہے اور موت میں زندگی۔
وہ ذات جو حی اور قدیم ہے اور جس کے صفات کبھی غائب
نہ ہوئے، کم نہ ہوئے
اور میں دودھ پلانے والیوں کی کمروں میں ان کا شیرخوار بچہ ہوں۔

ان اشعار کی روشنی میں ییٹس کے بارے میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں رہتی اور اقبال تو کہہ ہی چکے ہیں۔

فردوس میں رومی سے یہ کہتا تھا سنائی ۔۔۔ مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ وہی آش!
حلاج کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر ۔۔۔ اک مرد قلندر نے کیا راز خودی فاش!

اقبال اور ییٹس اس تناظر میں اتنے قریب پہنچ جاتے ہیں کہ رقص اور رقاص کی وحدت کی علامت جو ییٹس کے یہاں ہم نے دیکھی تھی ایک اور رنگ سے اقبال کے یہاں نمودار ہوتی ہے تو ہمیں حیرت نہیں ہوتی۔

شعر سے روشن ہے جان جبرئیل و اہرمن ۔۔۔ رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرور انجمن
فاش یوں کرتا ہے، اک چینی حکیم اسرار فن ۔۔۔ شعر گویا روح موسیقی ہے رقص اس کا بدن

اگر رقص روح موسیقی کا بدن ہے تو رقاص خود کچھ بھی نہیں۔

ایلیٹ کے یہاں زندگی اور موت کی وحدت کی علامت وقت اور سفر کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے۔ Four Quartets کا آخری پیراگراف یوں شروع ہوتا ہے:

ہم نئے نئے ملکوں کے سفر سے رکیں گے نہیں
اور ہمارے تمام اسفار کا انجام
یہ ہوگا کہ ہم وہیں پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے
اور اپنے نقطۂ آغاز کو پہلی بار پہچانیں گے

اس ان جانے مگر یاد میں محفوظ دروازے کے پار
(جب کرۂ ارض کا آخیر ہی بچ رہا اور سب کچھ دیکھ لیا گیا)
وہ ہے جو شروع میں تھا۔

لیکن ایش ونزڈی Ash Wednesday اور Animula جیسی نظموں میں موت خود زندگی کی شکل میں سامنے آتی ہے، مثلاً ایش ونزڈی کے دوسرے حصے میں:

اور خدا نے کہا
کیا یہ ہڈیاں پھر زندہ ہوں گی؟ کیا یہ ہڈیاں
پھر زندہ ہوں گی؟ اور وہ چیزیں جو ان ہڈیوں میں
کبھی بند تھیں (جو کہ پہلے ہی خشک ہو چکی تھیں)
چہچہاتی ہوئی بولیں
ان خاتون کی نیکی کی وجہ سے اور
ان کے حسن و جمال کے باعث اور اس لیے کہ
وہ مراقبے میں کنواری کی تقدیس کرتی ہیں
ہم چمک رہے ہیں۔

یہ سوال کہ کیا یہ ہڈیاں پھر زندہ ہوں گی؟ محض ایک شاعرانہ سوال ہے۔ کیوں کہ اس کے پہلے کہ ان کے دوبارہ زندہ ہونے کا ثبوت ملے وہ خود بول اٹھتی ہیں اور ہمیں صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ خاتون جو کنواری کی تصدیق کی ذاکر ہیں کوئی دنیاوی ہستی نہیں بلکہ انسانی روح یعنی عین ہے جو موت وحیات کی دوئی سے آزاد ہے۔ نور کا استعارہ زندگی کے لیے عام ہے اور ایلیٹ اپنی بات کو واضح تر کرنے کے لیے We shine with brightness کا انوکھا اور چونکا دینے والا فقرہ استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح جس نہج سے منصور حلاج کے لیے زندگی موت تھی، کیوں کہ موت ہی اصل زندگی ہے، Ash Wednesday کا پہلا حصہ عمومی مایوسی سے لبریز ہونے کے باوجود زندگی کو موت سے Identify کرتا ہے۔ Manna جو بظاہر Pencies اور اس کی بیٹی میرینا کے اسطور سے اخذ کی ہوئی ایک نظم ہے، ایک بار اور اس وحدت کو ظاہر کرتی ہے۔ وجد کی تقریباً اسی کیفیت میں اقبال عشق کو زندگی اور موت یا زندگی میں موت کی علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات
علم مقامِ صفات، عشق تماشائے ذات

عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات
علم ہے پیدا سوال، عشق ہے پنہاں جواب

اس وحدت کے تصور سے وجود کا مسئلہ بھی خود حل ہو جاتا ہے۔

اگر نہ ہو تجھے الجھن تو کھول کر کہہ دوں وجود حضرت انساں نہ روح ہے نہ بدن

یہ وجود جب روح اور بدن سے آزاد ہے تو وقت سے بھی آزاد ہوگا۔ وہ موجود بھی ہے اور مستقل بھی۔ اس کے یہاں ماضی کا کوئی تصور نہیں۔

اے کہ ہے زیر فلک مثل شرر تیری نمود کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقامات وجود
مکتب و مے کدہ جز درس نہ بودن نہ دہند چوں دل آموز کہ ہم باشی و ہم خواہی بود

وہ دل جو موجود بھی ہے اور آئندہ بھی رہے گا، اگر نطشہ یا ییٹس کے حوالے سے دیکھا جائے تو کسی قسم کا Life force یا ییٹس کی ثنویت کی روشنی میں شاعر یا انسان کامل کا Self بھی ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وجود حضرت انسان نہ روح ہے نہ بدن کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔

موت وحیات کے یہ تصورات ایک طرح سے Will to Power کا اظہار بھی کہے جا سکتے ہیں۔ ایلیٹ کے یہاں Will to Power کی وہ لطیف شکل نظر آتی ہے جسے Will to Surrender کہا جا سکتا ہے۔ یہ تصور تصوف کے سیرفی اللہ سے بہت قریب ہے۔ اس معنی میں کہ انسانی روح خود کو اس تقدیس میں تحلیل کر دیتی ہے جو خدا کی ذات کا خاصہ ہے۔ جیسا کہ The Waste Land کے آخری حصے میں ہے:

قبضہ کر لو: اور کشتی خوشی خوشی
اس ہاتھ کے اشارے پر چلی جو بادبان اور چپو کا ماہر تھا
سمندر پرسکون تھا۔ تمہارا دل بھی اشارے پر چلتا
خوشی، خوشی جب اسے بلایا جاتا
وہ قبضہ کرنے والے ہاتھوں کا مطیع ہو کر دھڑکتا رہتا

یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ تینوں شعرا الگ الگ روایات اور فکری صلاحیتوں، مختلف عقائد اور نظریات کے حامل تھے۔ نصرانی اور مسلمان ہونے کی وجہ سے زندگی اور موت میں ایک طرح کے تسلسل کا یقین ایلیٹ اور اقبال دونوں کو تھا۔ لیکن زندگی اور موت کی وحدت کا یہ تصور نصرانیت یا اسلام کی شرط نہیں ہے۔ ایلیٹ کو اس منزل تک آنے کے لیے ان قدیم تصورات کا سہارا لینا پڑا جو

نصرانیت کی خالص ملکیت نہیں تھے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ حیات وموت کی وحدت پر قائم ہوئے بغیر بھی اچھا نصرانی یا مسلمان رہنا ممکن ہے، لیکن پھر بھی ان شعرا نے کسی داخلی مجبوری کی بنا پر عقیدے سے آگے اسرار تک سفر کیا ہے۔

یےٹس جوفن کو ہی فن کا مقصد مانتا ہے اور اقبال و ایلیٹ جوفن کو روحانی تجربات کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں، اپنے اپنے طور پر احساس شکست سے بھی دوچار ہوئے اور یہ احساس شکست محض ایک فن کار کی وہ مایوسی نہیں ہے جو اظہار میں ناکامی کے نتیجے میں محسوس ہوتی ہے۔ اظہار میں ناکامی کا احساس جدید شاعری کا ایک اہم اور بنیادی عنصر ہے۔ اس کی طرف ہمارے یہاں غالب نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا۔

فکر سخن یک انشا زندانی خموشی ‏ درد چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے
موزونی دو عالم قربان ساز یک درد ‏ مصراع نالۂ نے سکتہ ہزار جا ہے

لیکن جب زندگی ہی فن یا فن ہی زندگی کا مقصود ہے تو اس میں ناکامی محض اظہار کی ناکامی نہیں بلکہ پوری زندگی کی ناکامی بن جاتی ہے۔ تینوں شعرا کو اظہار کی ناکامی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ابہام اور غیر سادگی کا بھی احساس تھا لیکن فکر کی سطح پر آ کر یہ ناکامی دوسری شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی تعلیم ''فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود''، یےٹس کی سونے کی چڑیا اور ایلیٹ کی منور ہڈیاں شاید اپنے مکمل عرفان کا اظہار نہیں ہیں جتنا بظاہر معلوم ہو رہا تھا۔ یےٹس کے یہاں بے یقینی اور خوف کا لہجہ صاف سنائی دیتا ہے۔ ایلیٹ کے یہاں تذبذب اور گم کردہ راہی نمایاں ہے۔ اقبال ان دونوں کے مقابلے میں ابھرے ہیں، کیوں کہ ان کا یقین زیادہ پختہ ہے۔ تینوں شاعرانہ اظہار کو قوت کی تسخیر سمجھتے ہیں۔ اقبال کی پیچیدہ خیالیاں یقین کی پروردہ ہیں اس لیے ان کے اعتقاد کی پختگی جس میں پیغمبرانہ رنگ موجود ہے، اس رنگ کے باوجود ہمیں کبھی کبھی سطحی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن سطحیت کا یہ احساس اسی وقت تک قائم رہتا ہے جب تک اقبال کے پورے کلام کے بجائے ان مختلف تنقید نگاروں کی آنکھ سے اقبال کا منتخب کلام پڑھا جائے جو اپنی اپنی ضروریات یا اپنے اپنے اعتقاد کے مطابق اقبال کو سیاسی مسلمان، صوفی، متشکک یا مولوی ثابت کرتے رہتے ہیں۔ پورا کلام دیکھیے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ تینوں کے یہاں اظہار کی ناکامی کے علاوہ فکر و فہم کی ناکامی کا بھی احساس موجود ہے۔ اگر یہ احساس نہ ہوتا تو ان تینوں کی شاعری بہت کم قیمت ٹھہرتی۔ کم قیمت اس لیے کہ شاعری انسانی فکر و احساس کے مکمل مظہر کی حیثیت سے اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب شاعر ہم سے انسان کی سطح پر گفتگو کرے، پیغمبر یا دیوتا کی سطح پر

نہیں۔ رومی جیسے شاعر نے، جو سراسر عقیدہ و یقین و اعتماد تھے، یہ قضیہ اپنے طور پر حل کیا، یعنی اس طرح کہ انھوں نے اپنے علم کو انسانی اصطلاحات میں ظاہر کیا۔ رومی خالص علم و آگہی کی شاعری نہیں کرتے، بلکہ پہلے تو لاعلمی اور بے آگہی پر مبنی کوئی حکایت کہتے ہیں اور پھر اس میں سے آگاہی برآمد کرتے ہیں۔ ییٹس کی نظم ''سرکس کے جانوروں کا بھاگ جانا'' The circus animals, desertion میرے نقطے کی وضاحت بڑی خوبصورتی سے کرتی ہے۔ ییٹس تاحیات فن کو مقصود فن سمجھتا رہا، لیکن اس نظم میں وہ اپنے تمام شاعرانہ عقائد و علامات کو سرکس کے گرفتار جانوروں کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ وہ جانور جنھیں رنگ ماسٹر زبردستی پکڑ لایا تھا اور جو موقعہ نکلتے ہی بھاگ نکلے اور شاعر گر کر پھر وہیں آ گیا جہاں سے تمام سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں:

یہ حاکمانہ پیکر چوں کہ مکمل و اکمل تھے
اس لیے میرے ذہن میں خالص ہو گئے، لیکن یہ شروع کہاں سے ہوئے تھے؟
غلاظت کا ایک ڈھیر یا سڑکوں کا کوڑا کرکٹ
پرانی کیتلیاں، پرانی بوتلیں، ایک ٹوٹی ہوئی بالٹی
زنگ آلود لوہا، پرانی ہڈیاں، کہنہ چیتھڑے اور ہذیان زدہ رنڈی
جو پیسہ پیسہ اپنے بکس میں رکھتی ہے اور اب جب کہ میری سیڑھی چھن گئی ہے
میں وہیں پڑا رہوں گا جہاں سے سب سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں
میرے دل کی غلیظ بدبودار چیتھڑوں اور ہڈیوں والی دکان۔

ایک بالکل ہی دوسری شعری روایت کا حامل ہونے کی وجہ سے ایلیٹ کے پورے کلام میں اس طرح کی شدت اور جلتا ہوا ناکامی کا غصہ نہیں ملتا۔ لیکن بنیادی جذبہ ایک ہی ہے۔ ''چار چوسازیئے'' کی دوسری نظم کے پانچویں حصے میں وہ کہتا ہے:

تو میں یہاں ہوں، آدھے راستے پر، بیس برس گزرنے کے بعد
بیس برس، جو زیادہ تر ضائع ہوئے، دو جنگوں کے بیچ کے یہ سال
میں الفاظ کو استعمال کرنا سیکھنے کی کوشش کرتا رہا، اور ہر کوشش
ایک بالکل نیا آغاز، ایک مختلف طرح کی ناکامی
کیوں کہ جب ہم الفاظ پر قابو پا چکتے ہیں تو انھیں چیزوں
کے لیے، جو اب ہمیں کہنا نہیں ہیں، یا اس طرح سے،
جس طرح سے کہنا ہم چاہتے ہی نہیں۔

یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ ایلیٹ کے لیے الفاظ کی رم کروگی کا یہ لطیف لیکن تلخ احساس دراصل پورے فکری نظام کو محیط ہے۔ یے ٹس کی ہذیان زدہ رنڈی یعنی دنیا، اور خالی بوتلیں یا ٹوٹی بالٹی یعنی دنیا کا محسوس تجربہ، اور غلیظ بدبودار چیتھڑوں کی دوکان یعنی شاعرانہ احساس، یہ سب وہی لفظ ہیں جو ایلیٹ کے قابو میں نہیں آتے۔ لفظ جو لفظ کے اندر ہے اور ایک لفظ بھی بولنے پر قادر نہیں ہے۔ یہ دراصل ایک طرح کی کشمکش ہے۔ اس بات کو سلجھانے کی کہ اصل کیا ہے اور کہاں ہے۔

اقبال کے یہاں یہ تجربہ کہیں الجھن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے، کہیں بالکل صاف اور واضح گھبراہٹ کی شکل میں (خاص کر جہاں وہ عقل اور دل کی ثنویت کو متحد نہیں کرپاتے) اور کبھی ایک ایک عام محرومی کی شکل میں۔ "بانگ درا" کی نظموں میں عام محرومی نمایاں ہے، اس کے لیے مختلف تشریحات ممکن ہیں، لیکن جب ہم اس محرومی کو دوسری نظموں کے پرشور اعتقاد کے سامنے رکھتے ہیں تو یہ بات کھل جاتی ہے کہ اس کی اصل حقیقتاً ایک طرح کی روحانی کشاکش اور ناکامی کے احساس کی پیدا کردہ مایوسی کے سوا کچھ نہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے، ایلیٹ کبھی Will to Power کا حلقہ بگوش نہیں رہا اس لیے اگر اس کے یہاں احساس درماندگی در آتا ہے، اور خاص کر شروع کی نظموں میں، تو اسے کچھ بہت حیرت کی بات نہیں کہہ سکتے۔ ہر اس شاعر اور صوفی کی طرح، جو عرفان ذات کی مختلف منزلوں سے گزرتا ہے، ایلیٹ نے بھی بے یقینی اور بے اطمینانی کے کئی کڑے کوس طے کیے۔ علاوہ بریں، شدید عصری احساس کی بنا پر ایلیٹ کا اپنے ماحول اور تہذیب سے ناآسودگی بھی فطری تھی لیکن Gerontion میں جس طرح اس نے سارے انسانی تجربے کو ناقابل اعتبار، بلکہ سیدھا سیدھا دھوکے باز اور پرفریب کہا ہے، وہ اس کی اپنے زمانے سے ناخوشی کا اعلیٰ اظہار ہونے کے ساتھ ساتھ سارے کائناتی نظام سے ناراضگی کا بھی اظہار ہے:

اب بھی سوچو کہ
تاریخ ہمیں اسی وقت کچھ دیتی ہے جب ہم متوجہ نہیں ہوتے
اور جب دیتی بھی ہے تو ساتھ میں اتنے لچک دار الجھاوے بھی ہوتے ہیں
کہ یہ دینا ہماری بھوک کو اور بڑھا دیتا ہے۔ وہ بہت دیر میں
اور وہ بھی اس وقت عطا کرتی ہے جب لوگوں کا اعتقاد اٹھ چکا ہوتا ہے، یا
اگر رہتا بھی ہے تو محض حافظے میں، جیسے کہ کوئی پرجوش جذبہ جس پر
بعد میں غور کیا جائے.....
... سوچو، نہ خوف ہمارا حامی و شفیع ہے نہ ہمت.....

ناانصاف کائنات کی چال بازیوں کا یہ احساس الیٹ کے یہاں تو خارج از آہنگ نہیں معلوم ہوتا، لیکن حیرت تب ہوتی ہے جب اقبال اور یےٹس بھی جو نطشہ کے اس قول پر ایمان رکھتے تھے کہ Will to Power دراصل مقاومت اور مخالفت طلب کرتی ہے تاکہ خود کو مضبوط تر کرسکے اور فتح یابی کے لطف سے زیادہ سے زیادہ بہرہ مند ہوسکے، اسی طرح کی فکری محزونی میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ یےٹس کی جارحیت کی مثال کے لیے نظم The Second Coming کا حوالہ کافی ہے، جس کے بارے میں تقریباً تمام نقاد متفق ہیں کہ یہ Anti Christian نظم ہے۔ اقبال کے ان اشعار کو سامنے رکھیے۔

مری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی کہ سر بہ سجدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک
مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

اور نطشہ کے اس خیال کو ذہن میں لائیے کہ Will to Power کو اصل مزا اس میں نہیں آتا کہ وہ اپنی مرضی پوری کرلے، بلکہ اس میں کہ وہ بار بار جھپٹ کر اس چیز پر حاوی ہوجائے جو اس کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔

ہے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام سخت کوشی سے ہے تلخ زندگانی انگبیں
جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزا ہے اے پسر وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

پھر اس جارحیت اور یقین کے باوجود ایسے اشعار کی موجودگی کیا معنی رکھتی ہے۔

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے یہ مکاں کہ لامکاں ہے یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی

اس پیکر خاکی میں اک شے ہے سو وہ تیری میرے لیے مشکل ہے اس شے کی نگہبانی
ہو نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی

یہ مشت خاک یہ صرصر یہ وسعت افلاک کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل یہی ہے فصل بہاری یہی ہے باد مراد؟

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود وہ آدم خاکی کہ جو ہے زیر سماوات؟
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی نقش گر ازل ترا نقش ہے ناتمام ابھی

خودی واقف نہیں ہے نیک و بد سے بڑھی جاتی ہے ظالم اپنی حد سے
خدا جانے مجھے کیا ہوگیا ہے خرد بیزار دل سے میں خرد سے

تھی کسی درماندہ رہ رو کی صدائے دردناک جس کو آواز رحیل کارواں سمجھا تھا میں

کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو کھٹک سی ہے جو سینے میں غم منزل نہ بن جائے
بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو یہ میری خود نگہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، یےٹس کی نظر میں شاعری ایک قسم کی قوت حاصل کرنے کا نام تھی۔ اقبال اس قوت کو جنگ کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں اور یےٹس قوت برائے قوت کا متلاشی ہے، لیکن دونوں کی تلاش کی جڑیں ایک ہی ہیں۔ دونوں کو انسانوں سے زیادہ انسان سے دلچسپی ہے۔ دونوں تخریب سے تعمیر کا کام لیتے ہیں۔ یےٹس کی طرح اقبال بھی جب مخصوص انسانوں پر نظم لکھتے ہیں تو بھی عالم انسان، کائنات اور زمانے کی بات کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کے مرجع کے طور پر عصر یا دنیا سے دونوں کی جنگ ہے۔ مردہ جب قبر میں پہنچتا ہے تو صدائے غیب اس سے یوں مخاطب ہوتی ہے۔

گرچہ برہم ہے قیامت سے نظام ہست و بود
ہیں اسی آشوب سے بے پردہ اسرار وجود
زلزلے سے کوہ و در اُڑتے ہیں مانند سحاب
زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریب تمام
ہے اسی میں مشکلات زندگانی کی کشود

تو پھر اس تمام شور و ہنگامہ کے باوجود یہ خوف کیوں ہے۔

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دہشت کی پہنائی

اب یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ Will to Power کے باوجود کبھی کبھی بے یقینی انسان کا مقدر بن جاتی ہے۔ ایلیٹ کے یہاں Will to Power نہیں ہے لیکن اس کا تذبذب بھی اسی قسم کا ہے۔ ''چار چوساز یئے'' جیسی نظم بھی جو اصلاً اُمید و ایمان کی نظم ہے، انسانی کمزوری سے خالی نہیں ہے اور اسی لیے اور زیادہ پیاری معلوم ہوتی ہے۔ رچرڈس نے ییٹس کی شاعری پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس کی خواب ناکی اور خواب انگیزی اپنے تمام حسن کے باوجود کمتر درجے کی شاعری ہے، کیوں کہ اس کا ارتقا مانی جانی ہوئی راہوں پر نہیں ہوا ہے۔ یہ الفاظ ۱۹۲۴ کے ہیں۔ ممکن ہے بعد میں اس نے اپنا خیال بدل دیا ہو۔ لیکن اس فیصلے کی کمزوری ظاہر ہے۔ مانی جانی راہوں سے رچرڈس کی مراد وہی ''انسان پن'' ہے جو ییٹس کی Will to Power کے باوجود بار بار جھلک اُٹھتا ہے۔

ایلیٹ نے ییٹس کے بارے میں جو کہا تھا وہ تقریباً پورے کا پورا خود ایلیٹ اور اقبال پر صادق آتا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے:

(شاعری میں) لاشخصیت کی دو قسمیں ہیں۔ پہلی تو وہ جو ہر چابک دست صناع کے لیے محض ایک فطری اسلوب ہے اور جو پختہ کاری کے ساتھ ساتھ بڑھتا نکھرتا بھی رہتا ہے۔ لیکن دوسری لاشخصیت اس شاعر کی ہے جو شدید اور ذاتی تجربے کے اندر سے یا اس کے ذریعے ایک عمومی سچائی برآمد کرنے پر قادر ہوتا ہے، اس طرح کہ وہ اس میں اپنے تجربے کی پوری خصوصیت برقرار رکھتا ہے اور پھر بھی اس کو ایک عمومی علامت بنا دیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ییٹس، جو پہلی طرح کا ایک عظیم صناع تھا آخرکار دوسری طرح کے اسلوب کا ایک بڑا شاعر بن گیا۔

اس اُصول کا ایلیٹ پر اطلاق کرنا ہو تو اس کی شروع کی نظمیں مثلاً Preludes اور Rhapsody on a Windy Night دیکھیے۔ یہ خاصی ذاتی نظمیں ہیں اور ان میں خود شاعر کی ذات نمایاں ہے، کسی مخصوص علامت یا استعارے کے ذریعے نہیں، بلکہ احساس کی شدت کے ذریعے۔ اگر ایلیٹ شروع شروع ہی میں لافورگ سے متاثر نہ ہو گیا ہوتا بلکہ بودلیئر کو پڑھتا تو شاید یہ نظمیں چھوٹے موٹے مابعد الطبیعاتی شعرا (جن کا وہ خود بہت قائل تھا) کے اور زیادہ قریب ہوتیں۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایلیٹ کی نظمیں (خاص کر Ash Wednesday اور اس کے بعد کی نظمیں) اسی عظمت کی آئینہ دار بن گئیں جو علامت کے ساتھ ساتھ شخصی تجربے کی یکتائی کا بیک وقت اظہار کرتی ہے اور اقبال کے یہاں تو یہ صورت اور بھی واضح ہے۔ ''ہمالہ'' اور ''گل رنگیں'' جیسی

نظموں میں فن کارانہ صناعی کا کوئی جوہر ایسا نہیں ہے جو ''ذوق وشوق'' میں اور ''بالِ جبریل'' کی غزلوں میں نہ ہو۔ کمی صرف یہی ہے کہ لاشخصی اظہار علامتی اظہار نہیں بن سکا ہے۔ ''گلِ رنگیں'' کا آخری بند دیکھیے۔

یہ پریشانی مری سامانِ جمعیت نہ ہو — یہ جگر سوزی چراغِ خانۂ حکمت نہ ہو
ناتوانی ہی مری سرمایۂ قوت نہ ہو — رشکِ جامِ جم مرا آئینۂ حیرت نہ ہو
یہ تلاش متصل شمعِ جہاں افروز ہے — توسنِ ادراکِ انساں کو خرام آموز ہے

عمومیت کا رنگ صاف ظاہر ہے لیکن یہ عمومیت علامت کی نہیں ہے بلکہ طرزِ بیان کے ڈھیلے پن کی ہے۔ یہ اسلوب جوش کی یاد دلاتا ہے کیوں کہ اس میں تجربے کی یکتائی صرف ایک دو مصرعوں میں ہے اور وہ بھی بے علامت ادا ہوگئی ہے۔ اس کے برخلاف ''ذوق وشوق'' کے یہ اولین اشعار دیکھیے۔

قلب ونظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں — چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود — دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب — کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں!
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے — ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر — کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی — اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

اگر بہت موٹے لفظوں میں کہا جائے تو ان اشعار کا موضوع وہی ہے جو ''گلِ رنگیں'' کے آخری بند کا ہے۔ لیکن مماثلت یہاں ختم ہوجاتی ہے۔ ''ذوق وشوق'' کے اس بند میں وہی موضوع علامتی اظہار اور کولرج کے الفاظ میں Interior landscape کی بنا پر ایک شاعرانہ سی اُڑان کے بجائے ایک کائناتی حقیقت بن گیا ہے۔ ''گلِ رنگیں'' میں پریشانی، سامانِ جمعیت، جگر سوزی، چراغ خانۂ حکمت جیسے عمومی اور رسمی الفاظ ہیں۔ ''ذوق وشوق'' شروع ہوتی ہے ایک ایسے لینڈ اسکیپ سے جو لینڈ اسکیپ ہے ہی نہیں اور اس کے باوجود تمام تفصیلات واقعی ہیں۔ یہ شاعرانہ علامت کا معجزہ ہے۔ یے ٹس اگر یہ نظم پڑھ لیتا تو ملارمے کا کلمہ پڑھنا بھول جاتا۔

ایلیٹ اپنے مضمون کو یوں ختم کرتا ہے:

یے ٹس ایسی دنیا میں پیدا ہوا جہاں فن برائے فن کا نظریہ عام طور پر مقبول تھا اور وہ ایسے وقت تک زندہ رہا جب فن سے کہا گیا کہ وہ سماجی مقاصد کے لیے کارآمد ہو۔ [لیکن] وہ ہمیشہ صحیح نظریے پر مضبوطی سے قائم

رہا، صحیح نظریہ جو ان دونوں کے بین بین ہے لیکن اس نے کبھی ان نظریات میں کوئی سمجھوتا نہیں کیا۔ اس نے یہ دکھا دیا کہ اگر فن کار اپنے فن کی خدمت پوری ایمان داری سے کرتا ہے تو وہ ساتھ ہی ساتھ اپنی قوم اور ساری دنیا کی ایسی عظیم ترین خدمت کرتا ہے جس کا وہ اہل ہے۔

میرا خیال ہے کہ اقبال اور خود ایلیٹ کے شاعرانہ کارنامے پر یہ الفاظ حرف آخر کا حکم رکھتے ہیں۔ ییٹس اور اقبال کی طرح ایلیٹ کی شاعری کا بھی شروع زمانہ شاعری بطور تفریح یا شاعری بطور ایک پرائیویٹ مشغلے کے نظریات سے گونج رہا تھا۔ ان تینوں کے عہد پختگی میں فن کے سماجی نظریات کو فروغ ہوا، (ایلیٹ تو بعد تک زندہ بھی رہا) لیکن ان میں سے کسی نے شاعری کو گھر کی لونڈی یا بازار کی رنڈی نہ سمجھا۔

اوپر میں نے حیات و موت کی وحدت کا ذکر کیا ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ جب یہ دوئی ختم ہو جاتی ہے تو وقت اور زمان کے رسمی تصورات بھی یا تو غائب ہو جاتے ہیں یا تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ییٹس نے وقت کے مسائل پر براہِ راست اظہار خیال نہیں کیا ہے، لیکن حیات و موت کی وحدت کے تصور کی بنا پر اس مسئلے کا کہیں نہ کہیں جھلک اٹھنا یقینی ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ ''مجھے یقین ہے کہ مردہ لوگ جو اپنے حافظے میں زندہ رہتے ہیں، اس تمام قوت کا سرچشمہ ہیں جسے ہم جبلت کہتے ہیں۔'' اس زندہ + مردہ وجود کو ییٹس anima mundi یعنی جانِ جہاں کا نام دیتا ہے۔ ڈانگیو اور Ellman دونوں کا خیال ہے کہ اس جانِ جہاں کا تصور ییٹس کی نگاہ میں کسی ایسی قوت کا بھی تھا جو پیکروں اور علامتوں کا خزینہ ہونے کے علاوہ کسی نسل یا قوم کے خوابوں اور یادوں کا بھی مرجع و مخرج تھی۔ یہ خواب اور یادیں گرم کار ہیں اور کبھی کبھی شاعر انھیں علامت کے ذریعے متشکل بھی کر سکتا ہے۔

ہماری آپ کی نظر میں یہ تصورات اگر مضحکہ خیز نہیں تو مہمل ضرور ہوں گے۔ اب اسے کیا کیا جائے کہ اپنے خیال میں انھیں تصورات کو کام میں لا کر ییٹس نے واقعی بڑی شاعری بھی کی ہے لیکن اصل نکتہ یہ ہے کہ anima mundi کے یہ تصورات حقیقتاً وقت کی الوہیت کی دلیل ہیں۔ وقت کبھی مرتا نہیں، گذرتا نہیں، کوئی چیز وقت سے خالی نہیں ہے اور وقت بھی کسی چیز سے خالی نہیں ہے۔ اگر ہر چیز کا پیمانہ بھی وقت ہے اور اس کا ملجا و مرجع و مخرج بھی وقت ہی ہے تو پھر وقت یا تو خدا کی طرح قدیم ہے، یعنی خدا کی ایک صفت ہے، یا پھر وہ خود خدا ہے۔ اگر وقت ہر چیز کا مخرج و منبع نہ ہوتا تو مرنے والوں کے افکار اور ان کے حافظے بھی مر جاتے۔ لیکن چوں کہ ییٹس کے خیال میں مرنے والوں کے حافظے زندہ ہیں اور انھیں علامت کی قوت کے ذریعے متشکل بھی کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے وہ وقت میں محفوظ ہیں۔ اسی لیے ییٹس کا خیال ہے کہ خالص فن بھی Temporal time سے ماورا

ہے اور اصل وقت میں محفوظ ہو کر وہ ماضی، حال، مستقبل سب کو محیط ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ "بازنطین کو بحری سفر" نامی نظم میں ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:

بس ایک بار جب میں فطرت کی بندشوں سے نکل جاؤں گا
تو پھر کسی بھی فطری چیز میں متشکل نہ ہوں گا
بلکہ وہ روپ دھاروں گا جو یونانی زرگر بناتے ہیں
پٹے ہوئے اور چکائے ہوئے سونے کی شکل
جو اونگھتے ہوئے شہنشاہوں کو جگائے رہتی ہے
یا کسی سنہری شاخ پر بٹھادی جاتی ہے تاکہ
بازنطین کی خواتین اور امرا کو ان چیزوں
کے بارے میں نغمے سنائے
جو گذر گئیں یا گذر رہی ہیں یا ہونے والی ہیں۔

اقبال اور الیٹ وقت کی تسخیر نہیں کرتے۔ اقبال کا تالہ زماں کا تصور اسلامی نقطۂ نظر سے غلط تھا یا صحیح، مجھے اس سے کوئی بحث نہیں۔ شبیر احمد خاں غوری نے بڑی تفصیل سے بتایا ہے کہ تالہ زماں کا نظریہ اسلامی نہیں ہے لیکن اقبال اس غلط فہمی کی بنا پر جو حدیث لاتسبوا الدھر کی تفسیر کے سلسلے میں عام ہے، اسے اسلامی سمجھتے تھے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اقبال "وقت" کو اللہ کے اسماے صفات میں سے فرض کرتے ہیں لہٰذا وقت پر حاوی ہونے کا سوال نہیں پیدا ہوتا، لیکن وقت حوادث وافکار کا سرچشمہ ضرور سمجھا جاسکتا ہے۔ وقت قدیم بھی ہے اور کائنات کے مختلف عوامل کی آماج گاہ بھی۔ یہ تصور ییٹس سے ذرا مختلف ہے، لیکن جیسا کہ میں نے اوپر دکھایا ہے، مردہ + زندہ کا پیکر جو ییٹس فرض کرتا ہے اس میں وقت کی الوہیت کا تصور موجود ہے۔ اقبال کے یہاں یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے۔

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

اقبال کا یہ تصور اتنا مشہور ہے کہ اس کی اور مثالیں فراہم کرنا غیر ضروری ہے۔ اقبال ہی کی طرح الیٹ بھی وقت کی تسخیر کے نظریے سے بے گانہ ہے۔ وہ اگر تالہ زماں کا کھل کر قائل نہیں ہے تو اس کو اپنا محکوم بھی نہیں سمجھتا۔ بلکہ کسی نہ کسی نہج سے وقت کو مسلسل اور خود کو اس تسلسل میں گرفتار ضرور پاتا ہے۔ وقت کا تسلسل یعنی وقت بطور ایک Continuum اقبال کا محبوب موضوع ہے۔ "ساقی

نامہ" کے بہت سے اشعار اس تسلسل کی تمہید میں ہیں۔

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود — کہ ہر لحظ تازہ ہے شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی — فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

یہ اشعار تو ہیں ہی، لیکن نکتے کی بات یہ ہے کہ اگلے بند میں جہاں خودی کی تعریف کی گئی ہے وہاں بھی سارے استعارے اور پیکر Continuum ہی کے ہیں۔

ازل اس کے پیچھے ابد سامنے — نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی — ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
تجسس کی راہیں بدلتی ہوئی — دمادم نگاہیں بدلتی ہوئی
سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں — پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں
سفر اس کا انجام و آغاز ہے — یہی اس کی تقویم کا راز ہے

آخری شعر کے سامنے ایلیٹ کا وہ اقتباس رکھئے جو میں نے بہت شروع میں نقل کیا تھا:

اور ہمارے تمام اسفار کا انجام
یہ ہوگا کہ ہم وہیں پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے

چوں کہ اقبال کے اس شعر سے بھی ظاہر ہے کہ خودی موت وحیات سے ماورا ہے۔

حیات و موت نہیں التفات کے لائق — فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود

تو جب خودی کا آغاز و انجام سفر ہی ہے تو پھر ایلیٹ اور اقبال کا Time Continuum اور خودی کی تسخیر موت وحیات ایک ہی ہو جاتے ہیں۔ اس خیال کی روشنی میں "چار چوسازیئے" کا آغاز اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے:

وقتِ گذشتہ اور وقتِ موجود دونوں ہی
شاید وقتِ آئندہ بھی شامل ہیں
اور وقتِ آئندہ، وقتِ گذشتہ میں
اگر سارا ہی وقت ازل ابد سے موجود ہے
تو سارا ہی وقت اسیر وقت ہے
جو کچھ ہوسکتا تھا، ممکن تھا، وہ محض ایک تجرید،
ایک استمراری امکان ہے
اندازہ اور تصور کی دنیا میں

جو کچھ ہو سکتا تھا، ممکن تھا، اور جو ہو چکا سب
ایک ہی انجام کی طرف اشارہ کرتے ہیں، جو سدا موجود ہے

فرق صرف اتنا ہے کہ اقبال کے یہاں تسلسل کا احساس ایک Exhilaration یا اہتزاز پیدا کرتا ہے، ایلیٹ کے یہاں یہ تسلسل اگر سچا ہے تو ایک گمبھیر اور رنجیدہ کن حقیقت ہے۔
بے شک، اقبال اور ایلیٹ کی فکری اور فنی مشابہتوں پر مبنی زیادہ تر نکات میں نے ان کی شاعری سے اخذ کیے ہیں۔ ان کی حیثیت محض اشارے کی ہے۔ ممکن ہے کہ دوسری تحریروں کو سامنے رکھا جائے تو اور بھی بہت سی باتیں نکلیں، لیکن ان سے میرے نظریے کی تردید کے امکانات کم ہیں، توثیق کے زیادہ۔ ضرورت صرف جرأت اور تفصیلی مطالعے کی ہے۔ اقبال کہہ ہی گئے ہیں ع
جرأت ہو نمو کی تو فضا تنگ نہیں ہے

آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ، غالب اور اقبال

ہزار ہا سال سے آسمانوں کی پراسرار، توہم انگیز ہستی اپنی وسعت، اپنی دوری اور اپنی خاموشی کی وجہ سے انسان کے دل و دماغ پر حکمراں رہی ہے اور شاید جدید سائنس داں کے گستاخ قدموں کی گونج بھی شاعر کے تخیل کدے میں اس کے مقام عظمت کو متزلزل نہ کر سکے۔

اردو شاعری نے اپنے ایام طفولیت میں رسومیات اور قوانین اور استعاروں کا جو ذخیرہ وراثت میں حاصل کیا اس میں آسمان اور اس کے مرادفات کی خاص اہمیت تھی۔ اردو نے آسمان کے مضامین اور استعارے اس لیے بھی بہت ذوق وشوق سے اختیار کیے کہ ان کے پردے میں کائنات اور اس کے نظم ونسق پر رائے زنی، خیال آرائی اور نکتہ چینی بھی ممکن تھی۔ ہمارے یہاں آسمان کی کج روی، بے انصافی اور سنگ دلی کا تذکرہ اس کثرت سے کیا گیا کہ شاید فارسی میں بھی یہ مضامین اتنی بار اور اتنے رنگوں سے نہ باندھے گئے ہوں۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے غالب کے بعد کی کلاسیکی اردو شاعری ایک مائل بہ انحطاط نسل اور ذہنی وروحانی حیثیت سے کسی قدر عاری عہد کی شاعری تھی اور اب بھی ایک حد تک اس کے یہی حال ہیں۔ اس میں بدلے ہوئے حالات کے سامنے پس پا ہونے، یا اپنے خول میں بند ہو جانے کا رجحان زیادہ پھلا پھولا، مقاومت اور مدافعت کا کم۔

جدید رنگ لانے والے نقادوں اور نظریہ سازوں (حالی، آزاد وغیرہ) کی کوششوں کے باوجود انیسویں صدی کے اواخر میں ہمارے یہاں مضامین اور خیالات کی کمی اور نئے انداز ہائے فکر کا قحط رہا۔ اس پر طرہ یہ کہ نام نہاد پرانے لوگوں میں روایت پرستی اس شدت کی تھی کہ نئے تجربات کا اظہار مذموم سمجھا جاتا تھا۔ نئے معنی اگر پیدا بھی ہوئے تو الفاظ کے گورکھ دھندے میں کھو کر رہ گئے۔

شاعر جب تک نئے نئے جذباتی تجربات سے دوچار نہیں ہوتا، وہ اپنے کلام کو نئے معنی و مطالب اور اپنے تخیل کو نئے پیکر نہیں بخش سکتا۔ ذہنی اور روحانی حیثیت سے عاری قوم کے افراد عام طور پر اس قوت سے بے بہرہ ہوتے ہیں جو تجربات کو نئی روشنی میں پیش کرتی ہے یا نئے تجربات کو پہچاننے اور پرکھنے میں مدد کرتی ہے۔ ہمارے جدید کار نقاد اس بات کو نظر انداز کر گئے تھے کہ نیا شعری تجربہ اور نیا احساس ہمیشہ روایت کے پس منظر ہی میں پیدا ہوتا ہے۔

اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ انیسویں صدی کے بعد اردو میں بڑے شاعر نہیں پیدا ہوئے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ کلاسیکی روایت نے اپنی قوت نمو کھو دی، وہ روایت کے بجائے روایات میں کھو گئی۔ اب اسے ایسے شاعر کی ضرورت تھی جو روایت کا شعور رکھتا ہو، نئے سے مرعوب نہ ہو، اور نئے کو اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ بنا سکتا ہو۔ اس نکتے کو آڈن (Auden) نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ سیاسی یا معاشی اعتبار سے زوال کے زمانے میں ہی بڑا ادب پیدا ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم بعض لوگوں کی رائے ہے کہ سیاسی یا سماجی یا معاشی بدحالی اور زوال کے زمانے میں بڑا ادب پیدا ہی نہیں ہو سکتا۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ مادی اعتبار سے زمانہ یا نسل مائل انحطاط ہو یا آسمانوں کی شاہراہوں پر گامزن، اس کا کسی قوم کی ادبی صلاحیتوں اور میلانات پر کوئی اثر اس طرح کا نہیں پڑتا کہ ان صلاحیتوں اور میلانات کی قوت کم ہو جائے یا بڑھ جائے۔ ان حالات کا اثر زبان و ادب کے دھارے کی عام سمت کو ضرور خاصی حد تک متعین کرتا ہے۔ لیکن یہ کہنا کہ اگر قوم زوال پذیر ہو تو اعلیٰ یا ادنیٰ ادب پیدا کرتی ہے محض فضول اور بے معنی ہے۔ انقلاب سے پہلے ذہنی اور معاشی و سماجی حیثیت سے روس سے بڑھ کر بے روح اور کون سا ملک رہا ہوگا؟ لیکن جو ادب اس دور میں ایک صدی سے بھی کم عرصہ میں روس نے پیدا کر لیا وہ بہت سی ترقی پذیر قومیں صدیوں میں نہ پیدا کر سکیں اور انقلاب کے بعد روحانی اور انسانی اقدار کا جو فقدان روس میں ہے وہ ہم سب پر ظاہر ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہاں مینڈلشٹام (Mandelstam) ایسینین (Essenin) اور پاسترناک (Pasternak) پیدا ہو کر رہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ اسٹالینی جبر نے ان کو وہاں پہنچنے نہ دیا۔

اس بحث کا مطلب یہ ہے کہ اگر چہ وسط انیسویں صدی اور اوائل بیسویں صدی میں اردو شاعری کو اپنانے والی قوم میں زندگی اور حرکت کا عموماً فقدان تھا اور اس وجہ سے اس کی عام روش وہی رہی جو اسے اپنے آباؤ اجداد سے عطیہ میں ملی تھی، لیکن پھر بھی اس نے بڑے شاعر اور ادیب پیدا کیے اور شاید ابھی پیدا کرتی رہے۔ لیکن اس کے لیے شرط وہی ہوگی جو میں نے اوپر بیان کی۔

گھسی پٹی شارع عام سے ہٹ کر چلنا کوئی ایسی اہم بات نہیں اور جو لوگ صرف غالب کے

بارے میں یہ کہتے ہیں کہ انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی وہ دوسروں کے ساتھ بڑی بے انصافی اور تنقیدی کم نظری کے مرتکب ہوتے ہیں، کیونکہ ہر بڑا شاعر یا اچھا شاعر اپنے تجربات کے اظہار کے لیے مناسب راہ نکال ہی لیتا ہے۔ اچھے شاعر کی پہلی پہچان اسلوب کی انفرادیت نہیں ہے۔ شاعری جب رسومیات اور ذاتی تجربے دونوں کا امتزاج بن جاتی ہے تو نئی راہ سب ہی اختیار کر سکتے ہیں۔ لیکن کسی شاعر نے جو راستہ اپنے لیے منتخب کیا اس راستے کی کیا اہمیت ہے؟ مثلاً یہ اشعار لیجیے، ایک ہی نظر میں معلوم ہو جاتا ہے کہ مومن کے ہیں۔

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا
برق کا آسمان پر ہے دماغ
پھونک کر میرے آشیانے کو
ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے
صیاد کی نگاہ سوے آشیاں نہیں
تو فلک ہیں کیا کرے یہ نالۂ آتش فشاں
ایک دشمن سر سے کھویا اور پیدا ہوگیا
کیا شکوہ جفاے آسماں کا
میں آپ کو دور کھینچتا ہوں

ان اشعار کے مضامین اکثر نئے ہیں، اور اسلوب میں ایک طرح کی ''غزلیت'' ہے، اس سے انکار نہیں۔ سواے حسرت موہانی کے اور کسی کے دیوان میں یہ شعر کھپ نہیں سکتے (اور یہ قصور حسرت کا ہے مومن کا نہیں۔ اور حسرت کے دیوان میں بھی اس فرق کے ساتھ یہ مضامین نظر آئیں گے کہ حسرت کا دماغ مومن سے بھی چھوٹا ہے)۔ یہ اشعار بہت اچھے ہیں، دل کو لگتے ہیں، اس سے بھی انکار نہیں، لیکن ان کو عظیم شاعری نہیں کہا جا سکتا کیونکہ راہ نئی ہونے کے باوجود اس شاعری کی جمالیاتی اور فکری قدر کم ہے اور تجربہ تو بالکل ہی نیا نہیں۔ اگر کہنے کا انداز نیا بھی ہو لیکن جس تجربے کا اظہار کیا گیا ہو وہ عامیانہ، یا غیر اہم، یا جانا پہچانا ہوا ہو تو شعر کی قدر کم ہو جاتی ہے۔

اب آپ کہیں گے کہ عشق کا تجربہ تو نہایت جانا پہچانا ہے لہٰذا عشقیہ شاعری کی قدر کیا ہوئی؟ اس کا جواب بظاہر تو مشکل ہے اس لیے کہ بہت سی نظری (Theoretical) تنقید اس مسئلے سے دست و گریباں رہی ہے، لیکن جواب در حقیقت ہے بہت آسان۔ عشق بذات خود کوئی ایک

تجربہ نہیں، بلکہ متنوع تجربات کا تسلسل ہے۔ ان تجربات کی کوئی حد ہے نہ حساب۔ کچھ سے ہم کو سابقہ پڑتا ہے اور بہت سے ایسے بھی ہیں جن کی عام انسان کو خبر بھی نہیں ہوتی۔ یا اگر ہوتی بھی ہے تو ان کا نقش اتنا مدھم ہوتا ہے کہ معمولی قوتِ ممیزہ ان کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ لہٰذا عشقیہ شاعری کی اصل قدر ان تجربات کے اظہار کرنے اور منضبط کرنے میں ہے جن کو ہم اور آپ پہچان تو سکتے ہیں (اگر وہ ہمارے سامنے آئیں)، لیکن ان کا احساس نہیں کر سکتے، یا اگر کر سکتے ہیں تو اس احساس کا ابلاغ دوسروں پر، بلکہ کبھی کبھی تو شاید خود پر بھی، کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔

مومن کے اشعار کی کمزوری یہ ہے کہ ان میں جو تجربے بیان ہوئے ہیں وہ عشق کی سطحی اور سامنے کی باتوں کے متعلق ہیں، اور انھیں بھی حسی سطح پر انگیز نہیں کیا گیا ہے، بلکہ خیالی سطح پر رکھا گیا ہے۔ کبھی کبھی اسلوب کا نیا پن ہی عام اور متعارف تجربات کو نئے معنی اور نئے رنگ بخش دیتا ہے۔ ایسی صورت میں اسلوب کے نئے پن کو پرکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم یہ سمجھیں کہ اس میں جمالیاتی اور فکری عنصر کتنا ہے؟ مثلاً میر کے اس شعر میں جو تجربہ ہے وہ نہایت متعارف اور مقبول ہے۔

ساعد سیمیں اس کے دونوں ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیئے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا

لیکن جمالیاتی قدر کی رنگا رنگی، اور وقوعے کے پس منظر اور پیش منظر کی وسعت اور احساس کی گہرائی کی وجہ سے پورے تجربے کی جو تصویر بنتی ہے وہ نہایت انوکھی ہے۔ اسی وجہ سے شعر عظمت کا حامل ہے۔ اس کے برخلاف مومن ہی کا ایک اور مشہور شعر لیجیے جو میں نے اوپر نقل کیا۔

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

تجربہ نہایت معمولی ہے یعنی آسمان کی کج ادائی۔ مومن کے مجتہدانہ کمالات کو سامنے رکھتے ہوئے شعر کی معنویت اور خوبصورتی چوگنی ہو جاتی ہے۔ لیکن اس معنویت کے باوجود انداز کا نیا پن تجربہ کے عامیانہ پن کو بلندی اور وسعت نہ بخش سکا۔ دوسری بات یہ کہ اس شعر کے معنی منحصر ہیں ہمارے اس خارجی علم پر کہ مومن اعلیٰ درجے کے ستارہ شناس سمجھے جاتے تھے۔ لہٰذا شعر اپنی جگہ پر مکمل نہیں ہے۔ یعنی آسمان کی ستم ایجادی کی بات بھی تو خوب، لیکن اس کو سمجھنے کے لیے شاعر کے بارے میں ایک ذاتی بات بھی جاننی ضروری تھی، جو شاید سب کی دسترس میں نہ ہو۔

آسمان کے بارے میں اردو شاعروں کا تجربہ (یا آسمان کے بارے میں موضوعات کا رنگ) عموماً حسبِ ذیل طرح کا تھا:

آسمان بے انصاف ہے، آسمان سنگ دل ہے۔ آسمان دور ہے، اس لیے ہمدردی کے جذبے سے عاری ہے۔
یا محض دور ہے اور بس۔
یا یہ کہ آسمان برابر چکر لگاتا ہے، گویا چکی کی طرح ہم لوگوں کو پیستا ہے۔
یا کسی مقصد کے حصول کے لیے سرگرداں ہے۔
اگر ہمارے شاعر بہت اونچے گئے تو یہ خیال آیا کہ آسمان پر جنت ہے، یا خدا کی ہستی کے آسمان عرش سے فرماں روا ہونے کا مبہم اور دھندلا سا خیال۔
آسمان اور حضرت ناصح یا حضرت شیخ، یہ ہستیاں ہمیشہ ہمارے شاعروں کی ہدف ملامت رہی ہیں، کیوں کہ ان کے پردے میں بہت کچھ کہہ لینے کی گنجائش تھی۔ لیکن اس سے یہ بھی نقصان ہوا کہ اور طرح کے مضامین کی طرف ہمارے یہاں توجہ کم ہوئی۔ جس طرح یہ مضامین بندھ سکے ہمارے چھوٹے بڑے شاعروں نے باندھے اور سمجھا کہ ہم شعر کی طرف سے اپنے فرائض سے عہدہ برا ہو گئے۔
لہٰذا اگر ہم غالب کے بارے میں یہ کہیں گے کہ انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی تو اس وجہ سے کہیں گے کہ انھوں نے آسمان کو ایک مستقل حیثیت بخشی۔ ان کے یہاں آسمان صرف ایک روایتی محبوب کی طرح سنگ دل اور اسی روایتی محبوب کی طرح مبہم اور بے جسم و روح ہستی کا نام نہیں بلکہ واقعی اور مثبت حقیقت کی صورت میں نظر آتا ہے۔
میرے کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ غالب نے ہر جگہ آسمان کے بارے میں اپنا ہی تجربہ پیش کیا ہے۔ زیادہ تر تو وہ بھی ''فلک ناانصاف'' کی روایتی کج ادائی کے شاکی ہیں جو'' آہ و فریاد کی فرصت'' ہی دینے پر راضی نہیں ہے۔ مگر یہاں بھی کہیں کہیں انداز کا وہی نیا پن موجود ہے، جو مومن کے شعر کو انفرادیت بخشتا ہے۔ مثلاً یہ مشہور و معروف اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافی مافات چاہیے

غمِ دنیا سے پائی بھی جو فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

پہلے شعر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں دو تجربے بیان کیے گئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق کا فتنہ

انسان کو خانہ ویران کر دیتا ہے اور دوسرا یہ کہ اگر آسمان دشمن ہو جائے تو بھی یہی حاصل ہوتا ہے۔ اس شعر کا ایک انوکھا حسن یہ بھی ہے کہ عام طور پر یہ خیال ہے کہ تقدیر کا مارا کبھی نہیں سنبھلتا۔ غالب نے عشق کے بارے میں بھی خیال ظاہر کیا ہے کہ عشق کا مارا کبھی نہیں سنبھلتا، تباہ ہی ہو کر رہتا ہے۔

دوسرے شعر کا حسن یہ ہے کہ غالب کا دلِ حسرت پرست ان تمام آفات کا نچوڑ ہے جو آفرینشِ آدم سے تا این دم انسان پر آسمان کی طرف سے ٹوٹیں۔

تیسرا شعر غالب کے خاص انداز کا، یعنی تہ بہ تہ معنی کی مثال ہے۔ عاشق غمِ زمانہ سے اس قدر بوجھل ہے کہ سر نہیں اُٹھا سکتا۔ سر کا نہ اُٹھا سکنا غم میں مشغولیت کی بھی دلیل ہے اور اس بات کی طرف اشارہ بھی کہ غمِ زمانہ نے شاعر کو اس قدر حقیر و ذلیل کر دیا ہے کہ وہ سر اُٹھانے کے قابل بھی نہیں رہا اور شاید محبوب کا التفات بھی اس بوجھل دل کو ہلکا نہ کر سکے، جیسا کہ اس شعر میں ہے۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

اور اگر کبھی سر اُٹھایا تو آسمان نظر آیا (نظر اُٹھانے پر آسمان دکھائی دینا کسی قدر فطری لیکن انوکھا تجربہ ہے)۔ آسمان کو دیکھتے ہی غم پھر تازہ ہو گیا، صرف اس بنا پر نہیں کہ غمِ زمانہ آسمان کی دین ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ آسمان بھی محبوب کی طرح بے مہر ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ محبوب بھی شاید آسمان کی طرح شاعر سے دور ہے۔ اس طرح تجربات و خیالات کا نیا سلسلہ (Association) تیار ہو گیا۔

مگر جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے، غالب کا آسمان صرف ایک مشہور علامت (Symbol)، یا تمثیل، ایک مبہم خیال یا ایک روایتی تجربہ نہیں ہے۔ اس آسمان میں تارے بھی ہیں اور ان تاروں کے درمیان ربط و تسلسل بھی۔ ان کی چمک دمک اور ان کے طلوع و غروب پر شاعر کو تحیر بھی ہے۔

شب ہوئی، پھر انجمِ رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بت کدے کا در کھلا
ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا
تھیں بنات النعش گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں

آسمان کی بلندی اور دوری غالب کے لیے ایک دعوائے جنگ ہے، مبارز طلبی ہے۔ فاصلے سے وہ گھبراتے نہیں اور دوری سے ان کی نظر نہیں تھکتی۔ وہ ان فاصلوں کو مختصر کرنے یا خود کو بلند تر

کرنے کی کوشش میں ہیں۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

''اور ہم'' پر غور کیجئے۔ عرش تک تو پہنچ ہی چکے۔ لیکن ان کی فکر یہاں تک آکر تھکتی نہیں۔ شاید انھیں احساس تھا کہ عرش کے آگے بھی اور دنیائیں ہیں، شاید بیسویں صدی کے انسان کی سعی پیہم ان کے ارادوں کی تفسیر ہے۔ ''سرحدِ ادراک'' (آسمان) کے پرے تو ان کا مسجود تھا ہی، شاید اب وہ اپنے مسجود تک خود آجانا چاہتے ہیں۔ اگر اس شعر میں کسی کو بیسویں صدی کے خلائی اسفار کی پیش آمد نظر آئے تو کیا مضائقہ ہے؟

جنت اور جہنم آسمان پر ہوتے ہیں، شاید ہم سب کو اس کا مبہم سا گمان ہے۔ لیکن غالب ہی کا تخیل آسمان کا اس طرح احاطہ کرسکتا تھا کہ اگر دونوں جگہیں آسمان پر، یعنی ایک ہی مملکت میں ہیں، تو ملائے بھی جاسکتے ہیں اور یہ انھیں کی شوخیِ فکر تھی جو اس خیال کو یوں ادا کرسکی۔

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملا لیں یا رب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

اسی طرح

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

اس شعر میں بہشت اور دوزخ کو جس طرح دو واضح اکائیوں کی طرح دیکھا ہے وہ قابلِ غور ہے، اور ایک لطیف نکتہ یہ بھی ہے کہ شاید بہشت رقبہ میں کم ہے کیونکہ دوزخ میں سما سکتی ہے۔

غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں آسمان کی اپنی الگ ہستی اور دنیا کا جتنا واضح اور جاندار احساس ملتا ہے غالباً اردو کے کسی شعر میں نہیں ملتا۔

پیکرِ عشاق ساز طالع ناساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے

''ساز اور ناساز، گویا اور آواز'' کی رعایتوں کو فی الحال ایک طرف رکھئے۔ ایک وسیع، کائناتی خلا کا تصور کیجئے، بسیط اور تاریک (کیونکہ سیارہ بذاتِ خود تاریک ہوتا ہے)، پراسرار اور عجائبات سے بھرپور جس میں ہزار ہا سیارے کبھی نہ ناپی جاسکنے والی رفتار کے ساتھ ابدالآباد سے چکر لگا رہے ہیں۔ پھر ساتھ ہی کسی ان دیکھی اور ان جانی قوت کا تصور کیجئے جو ان اجرام فلکی کو مسلسل گردش

کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور ان کی تیزی سفر سے خلا میں جو گونج پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تخیل میں لانے کی کوشش کیجئے، یہ غالب کا آسمان ہے۔ اقبال کے "ستاروں کی گذرگاہیں" شاید اسی تخیل کی مرہونِ منت ہیں۔

غالب کے آسمان کی سب سے جاندار ہستی آفتاب کی ہے۔ میں نے "جاندار ہستی" کا فقرہ جان بوجھ کر استعمال کیا ہے، اس لیے کہ غالب کے یہاں نہ صرف آفتاب اور اس کے مرادفات کا بار بار استعمال ہوا ہے بلکہ آفتاب کا تصور ان کے یہاں اتنا ہی واضح ہے جیسا کہ اقبال کے یہاں ستاروں کا ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

محبوب کے چہرے کو آفتاب سے تشبیہ دینا کوئی بہت انوکھی بات نہیں، لیکن محبوب کے عمل اور اثر کو آفتاب کے عمل اور اثر سے تشبیہ دینا یقیناً انوکھی بات ہے۔ سورج کی کرنیں شبنم کو اڑا لے جاتی ہیں۔ یہ خیال پرانا ہے اور سب سے زیادہ اشاریت سے بھرپور طریقے سے شاید درد نے اسے استعمال کیا ہے۔

چمن میں صبح یوں کہتی تھی ہو کر چشم تر شبنم
بہار باغ تو یوں ہی رہی لیکن کدھر شبنم

مگر غالب کے یہاں محبوب سورج ہے اور عاشق شبنم۔ معشوق سے وصال، فنا کا دروازہ ہے۔

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

حسن اور عشق کی روحانی قوتوں میں کتنا زبردست تفاوت ہے اور حسن کس طرح صرف ایک نظر میں عشق کی دنیا درہم برہم کرسکتا ہے اس تجربہ کا اتنا شدید احساس شاید کم ہی لوگوں نے کیا ہو۔ اسی طرح یہ شعر بھی دیکھئے۔

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

لیکن مہر درخشاں صرف محبوب ہی نہیں، بلکہ عاشق بھی ہے۔

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب
ذرے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

اگر میں عبدالرحمٰن بجنوری ہوتا تو اس شعر میں آئن اسٹائن کی Photoelectric theory کا عکس دیکھتا جس کی رو سے روشنی لہروں سے نہیں بلکہ مختلف ذروں (Photons) سے مرکب ہے جو

تھوڑے تھوڑے وقفہ سے روشنی یا حرارت کے منبع سے خارج ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ ''اجزائے نگاہ آفتاب'' کی ترکیب نے غالب کے سورج کو ایک واضح انسانی شخصیت بخش دی ہے۔ معشوق نے آفتاب کو اپنی سطح پر کھینچ لیا ہے۔ یہ ستی اور رسومیاتی Anthropomorphism (بے جان اشیا میں انسانی صفات تصور کرنا) نہیں۔ سورج اب صرف ایک جرم فلکی نہیں بلکہ ایک زندہ حقیقت بن گیا ہے۔

اس سے پہلے کہ میں غالب سے گذر کر اقبال تک پہنچوں، غالب کے چند اور شعر سن لیجئے جن میں آسمان، چاند، سورج اور تاروں کا ذکر نئے انداز سے آیا ہے۔

چھوڑا مہ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

زکوٰۃ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

مندرجہ ذیل شعر کے ساتھ ساتھ ''نگاہ آفتاب'' کو بھی ذہن میں رکھئے۔

ہوئے اس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں مثل ذرہ روزن میں

اور مندرجہ ذیل شعر کے ساتھ آسمان کا روایتی تصور ذہن میں لائیے۔

کیا وہ بھی بے گنہ کش و حق ناسپاس ہیں
مانا کہ تم بشر نہیں خورشید و ماہ ہو

مندرجۂ ذیل شعر میں بھی وہی تحیر ملتا ہے جو ستاروں والے اشعار میں اوپر بیان ہوا۔

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

اقبال کی شاعری کئی اعتبار سے غالب کی شاعری کی تکمیل ہے۔ اس طرح اقبال نے بھی آسمان اور اجسام فلکی کا ایک نیا تصور پیش کیا جو اگرچہ غالب کے تصور سے بہت کم ہم رنگ ہے لیکن ہے اسی سلسلہ کی چیز۔ کم ہم رنگی کی وجہ یہ ہے کہ غالب کے یہاں آسمان کا ذکر جذباتی تجربات (Emotional experience) کی روشنی میں زیادہ ملتا ہے اور اقبال کے یہاں آسمان کی دو نوعیتیں ہیں؛ ایک تو خالص تخیلی یا تقریباً خیالی (لیکن عام توہمات سے الگ) اور ایک باقاعدہ فکری اور جدید سائنسی، جس کے ڈانڈے حیرت انگیز طور پر تصوف سے بھی کہیں کہیں جا ملتے ہیں۔

اقبال کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے آسمان کو باقاعدہ آباد کیا۔ انسان اور خدا، خدا اور فرشتوں کے درمیان مکالمے، یا خدا کے احکام جو فرشتوں کو براہِ راست انداز میں صادر کیے گئے ہیں، خدا کی مجلس میں چاند اور تاروں کی موجودگی، اور پھر جبرئیل اور ابلیس، ابلیس اور خدا کے درمیان جو مکالمات ہیں وہ اگرچہ آسمان کو آباد کرنے کی شعوری کوشش کے تحت شاید نہ رکھے جاسکیں لیکن اقبال کے ڈرامائی، ہمہ گیر تخیل کے کرشمے ضرور ہیں اور اس طرح یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ کی ایک شکل کہے جائیں تو غلط نہ ہوگا۔ اور بہرحال، ان تخیلاتی سرگرمیوں نے ہمارے آسمان کو نئی نئی ہستیوں سے بھر دیا، اس میں تو شک ہی نہیں۔ اور اسی لیے اقبال کی یہ نظمیں اور اشعار آسمان کے خلا کو آباد دیکھنے کی شعوری کوشش کی ضمن میں بآسانی شمار کیے جاسکتے ہیں۔ لینن کا خدا کے حضور میں یہ کہنا

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

بندۂ مزدور کی تلخی اوقات کے علاوہ اس بات کا بھی شدید احساس پیدا کرتا ہے کہ لینن جس دنیا سے آیا ہے اور جس دنیا میں پہنچا ہے وہ دونوں انتہائی حقیقی ہیں، تقریباً اتنی حقیقی کہ انھیں چھوا جاسکتا ہے، یا کم سے کم مرئی طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ "جبرئیل و ابلیس" اس تاثر کو زیادہ صحت اور پختگی کے ساتھ پیدا کرتی ہے۔

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو

افلاک پر گفتگو کرنے والے لوگ ہمارے سامنے موجود نہیں ہیں، لیکن چونکا دینے کی حد تک واقعی معلوم ہونے لگتے ہیں، اور خاص کر شعر کا مخاطب تو بالکل سامنے ہی آجاتا ہے۔ اس میں اقبال کی شعری قوتوں کے علاوہ ان کے عقیدے کی پختگی کو بھی کچھ دخل رہا ہوگا، یہ درست ہے۔ لیکن اپنے عقائد کو اس طرح شعر کی روح میں بھر دینا ہر ایک کے بس کا کام نہیں۔ ملٹن سے بھی کہیں کہیں ہی ممکن ہوسکا۔

جبرئیل اور ابلیس، اور آدم و خدا، بہرحال ہمارے آپ کے ذہن، بلکہ لاشعور میں بھی، زندہ اور متحرک حیثیت رکھتے ہیں، بے جان اور جامد نہیں۔ اقبال نے جس طرح صبح و شام، شبنم، ستاروں، سورج اور اس کی کرنوں کو جاندار تصور کیا ہے، وہ یقیناً تخیل کی معراج ہے اور اس لحاظ سے شاید ٹی ایس ایلیٹ (T. S. Eliot) کے علاوہ ان کے ساتھ کسی اور کا نام نہیں لیا جاسکتا۔ لیکن ایلیٹ کے یہاں مناظر اور مظاہرِ فطرت کو جو زندگی بخشی گئی ہے وہ فکری اور تمثیلی اور ایک خاص اصول شاعری

کے تحت ہے، جب کہ اقبال کے یہاں یہ زندگی تخیلی ہے۔ ایلیٹ کی شام جو آپریشن کی میز پر کسی کلوروفارم زدہ مریض کی طرح پڑی ہوئی ہے، جو تنگ راستوں میں بھنے ہوئے گوشت کی بو کی طرح آہستہ آہستہ مجسم ہو جاتی ہے، دراصل نظم کے خطیب (Protagonist) یا شاعر کے اندرونی احساسات کی آئینہ دار ہے اور اصلاً کوئی زندگی نہیں رکھتی۔

ٹی ایس ایلیٹ نے ایک مشہور مضمون میں اس اُصول کو ''خارجیانے'' (Externalization) سے تعبیر کیا تھا۔ اقبال کی تخیلی دنیا اگرچہ اس اُصول کے مقابلے میں بہت کم پیچیدہ ہے لیکن شاعرانہ حیثیت سے زیادہ دل نشیں ہے۔ اور یہ بھی ہے کہ ایلیٹ کا یہ اُصول سراسر موضوعی حیثیت رکھتا ہے، اس کا تعلق داخلی طور پر محسوس کرنے سے ہے، یہ بدیہی نہیں۔ اس کے برخلاف اقبال کے ہاں شام، چاند تارے، صبح اور رات، بدیہی ہیں اور عام داخلی محسوسات کی دنیا میں بھی آباد ہیں۔

مثال کے طور پر اقبال کی وہ نظم لیجیے جس میں صبح اور شبنم کا مکالمہ ہے اور جو یوں شروع ہوتی ہے، (''صبح وطن'')۔

شاید تو سمجھتی تھی وطن دور ہے میرا
اے قاصد افلاک نہیں دور نہیں ہے

اخلاقی یا فلسفیانہ مضامین سے بوجھل ہونے کے باوجود نظم شبنم اور صبح کی طرح ہلکی اور نازک ہے۔ یا وہ نظم جو یوں شروع ہوتی ہے (''چاند اور تارے'')۔

ڈرتے ڈرتے دم سحر سے
تارے کہنے لگے قمر سے

ہماری توجہ کی مستحق ہیں اور اس قبیل کی بہترین نظم ''حقیقت حسن'' ہے جس میں خود حسن کے علاوہ خدا، چاند، صبح کا تارا، آسمان کی محفل، صبح، شبنم، غنچہ اور موسم بہار تک ڈرامائی کرداروں کی صورت میں بے نقاب نظر آتے ہیں۔ اقبال اگر منظوم ڈرامے کی طرف توجہ کرتے تو اردو ادب میں ایک اور بڑا اضافہ کر جاتے، جس طرح ''ساقی نامہ'' جیسی مختصر مثنوی لکھ کر انھوں نے اس صنف میں اپنے لیے جگہ پیدا کر لی۔

ان تمام نظموں میں جن کا اوپر ذکر کیا گیا اور اسی قسم کی دوسری بہت سی نظموں میں ایک خاص بات یہ ہے کہ تجربے کی ندرت نہیں ہے، ندرت اس ذہنی سطح میں ہے جس پر پہنچ کر شاعر تجربے سے دوچار ہوا ہے اور پھر جس ڈرامائی، مکالماتی زبان میں اس نے اس تجربے کو بیان کیا ہے۔ ان سب نظموں کی نازک گردنوں پر اخلاقی تعلیم کا بھاری جوا ضرور رکھا ہوا ہے، لیکن ڈرامے کی قوت اظہار انھیں

سنبھال لے گئی۔ افسوس کہ یہ انداز اقبال کو پھر زندگی بھر نصیب نہیں ہوئے۔

واقعے کے ساتھ ڈرامائی مکالماتی برتاؤ کے جتنا ہی حیرت انگیز برتاؤ (Treatment) اقبال کے یہاں آسمانی مضامین کا جدید سائنسی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے ہے۔ جوں جوں ان کی عمر گذرتی گئی، وہ تخیلی برتاؤ کو چھوڑ کر فلسفیانہ تصور کو اپناتے گئے۔ مگر یہاں بھی آسمان کی وسعتوں کا وہی احاطہ ملتا ہے جو غالب کے ایک استعارے میں نظر آتا ہے۔ جس آسانی سے کوئی اور شاعر اپنے خیالی محبوب کے گلے میں باہیں ڈال دیتا ہے، اسی آسانی سے غالب اور اقبال آسمان اور اس کے جزئیات کو مٹھی میں لے لیتے ہیں۔ تصوف نے اس سلسلے میں کچھ کم مدد نہیں کی۔

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا
عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

آخری شعر پر غور کیجیے "انجم سہمے جاتے ہیں" کے ہلکے سے ڈرامائی اشارے نے ایک مبہم اور نہ سمجھ میں آسکنے والی تصویر کو کس قدر واقعیت بخش دی ہے۔ اور اس زمانے میں، جب کائنات کے لامتناہی ہونے کا تصور عام ہو رہا ہے، اس شاعر کے مزاج کی رفعت پر غور کیجیے جس کی تخیل اور فکر کی سطح اتنی بلند تھی کہ وہ سائنسی نظریے اور وقوعے کے وجود میں آنے کے پہلے اس طرح کے شعر کہہ سکتا تھا۔

شاید کہ زمیں ہے یہ کسی اور جہاں کی
تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

خاموشیِ افلاک تو ہے قبر میں لیکن
بے قیدی و پہنائیِ افلاک نہیں ہے

پھر غالب کا یہ شعر ذہن میں لائیے۔

پایۂ من جز بہ چشمِ من نیاید در نظر
از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

تو آپ کو محسوس ہوگا کہ ان دونوں کے تخیل کا تصرف کہاں کہاں تک تھا، اور دونوں کے

محسوس کرنے کے انداز میں کس قدر مماثلت تھی۔

ان سیکڑوں تشبیہات واستعارات کو چھوڑ دیجیے جو اقبال نے آسمان سے مستعار لیے، مثلاً

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل

تو بھی آپ اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ آسمان کے روایتی تصور سے قطع تعلق جو غالب نے شروع کیا تھا، اقبال نے اس کو قطعی کر دیا۔ اور جب آپ یہ غور کریں گے کہ اقبال کے جن اشعار اور نظموں کا حوالہ اوپر دیا گیا ان کی تخلیق کو چالیس اور پچاس برس کے درمیان کا زمانہ گذر گیا تو شاید آپ کو یہ یقین کرنے میں تامل نہ ہوگا کہ آسمان کا روایتی تصور اب اردو شاعری سے مٹ گیا۔

اقبال کا لفظیاتی نظام

اقبال بڑے شاعر تھے، اس میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے، اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب نہیں مل سکا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دو اہم مکاتب فکر کی نمائندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتب فکر (جس کے فیصلے اقبال کی زندگی ہی میں معتبر ہو چکے تھے) ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبال کو قوم پرست یا عاشقِ رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتبِ فکر کے موجودہ نمائندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اس مکتب خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبال کی عظمت ان فکری عناصر کی مرہونِ منت ہے جو ان کی شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی ان کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل بتاتا ہے تو کوئی ان کے فلسفۂ خودی کا پرستار ہے۔ کوئی ان کے تصور انسان کا نام لیوا ہے تو کوئی ان کے عشق رسول کی مالا جپتا ہے۔ کوئی ان کے سیاسی افکار کو قوم پرستانہ ثابت کرنے کی دُھن میں گرفتار ہے اور ان کی قوم پرستی میں ان کی بڑائی کے نشانات تلاش کرتا ہے تو کوئی ان کے تصوف کا گرویدہ ہے۔ دوسرا مکتب فکر ان نقادوں کا ہے جو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے لیکن افسوس کہ اس گروہ کے نقادوں اور اول الذکر طبقے کے لوگوں میں کوئی خاص فرق نہیں، سوائے اس کے کہ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت دینے والے نقاد ان کے شکوہ الفاظ، آہنگ کی بلندی اور تنوع، استعارہ و تشبیہ کی چمک دمک، غالب و بیدل کے

ان پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر تان وہیں توڑتے ہیں کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔ مشکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں۔ بعض اوقات تو یہ متضاد اور متغائر اصطلاحات کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودلیئر پر نکتہ چینی کرتے ہوئے لکھا کہ بودلیئر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے حق اور صداقت کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ اس کے یہ تصورات باطل اور غیر حقیقی تھے۔ اس پر کسی نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ سارتر یہ بھول گیا کہ بودلیئر شاعر تھا اور بطور شاعر اسے حق تھا کہ اس کا فلسفہ نقلی یا غیر اصلی ہو۔ مراد یہ ہے کہ فلسفے کی صداقت شاعری کو سچا نہیں بناتی اور شاعری کی سچائی فلسفے کی صداقت کو نہیں ثابت کرتی۔ یہ دونوں چیزیں الگ ہیں۔ ممکن ہے کہ کسی بڑے شاعر کے یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم وبیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو (کم وبیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی مکمل صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا، تھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے)۔ لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود ان لوگوں کے لیے باعث تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابل قبول یا مستحسن ہیں لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابلِ قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔

میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ "قابل قبول" کی ہی شرط اتنی ٹیڑھی کھیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گلے سے اتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات کا قابل قبول ہونا کسی آفاقیت کا حامل نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں۔ مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جانے کے امکانات ہیں لیکن ایسی باتیں زیادہ تر دندان تو جملہ در دہانند ہی کی مصداق ہوتی ہیں۔ اقبال میں یہ خوبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر مکتب فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ڈھونڈ لیتے ہیں۔ لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، مجھے اس میں کلام ہے۔

موضوعات یا افکار کی خوبی یا گہرائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر کہنے والے نقادوں سے یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر (مثلاً) قوم پرستانہ افکار یا عشق رسول کے باعث اقبال بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعرا میں جنھوں نے کم وبیش یہی کام کیا ہے، کیا فرق ہے اور ان

تمام شعرا کو اقبال کے شانہ بشانہ بٹھا دینے میں انھیں کیا عذر ہوسکتا ہے؟ اب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور چکبست اور محسن کاکوروی کو ایک ہی درجے کا شاعر مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے۔ لہٰذا وہ بہتر شاعر ہیں۔ بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایۂ اظہار کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود ان کے نقادوں کے نقطۂ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایۂ اظہار کو ہے۔ لیکن اس مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہوسکے گا کہ پیرایۂ اظہار کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے شاعروں میں بھی ممتاز کردیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہِ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ وتشبیہ وغیرہ کی مکتبی فہرست تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ کیونکہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام خوبیاں ہیں۔ ان کو مدون کرنے اور مثالوں کے ذریعے انھیں ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ ہوگا کہ ''موازنۂ انیس و دبیر'' کی طرح اعلیٰ مثالوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا اختصاصی کارنامہ کیا ہے، یہ ثابت نہ ہوسکے گا۔

ارسطو نے اپنی کتاب ''اخلاقیات'' میں تنقیدی طریق کار کی وسعتوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کردیا ہے، جب وہ کہتا ہے: ''پڑھے لکھے آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیا کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطعیت کی تلاش کرے جس حد تک موضوع کی نوعیت اس قطعیت کی اجازت دیتی ہے۔'' اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبیعی علوم کی سی قطعیت تو نہیں ہوسکتی (اور طبیعی علوم بھی پوری طرح قطعی نہیں ہیں جیسا کہ کارل پاپر نے دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطعیت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعرا میں فرق واضح ہوسکے۔ اگر محض موضوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہہ دی جائیں گی تو اسکول کے طالب علموں کو ضرور فائدہ ہوگا لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعین قدر نہ ہوسکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابلِ قبول ٹھہرانا اور اس وجہ سے شعر کو اچھا کہنا دراصل شاعری کے تقاعل اور اس حقیقت سے انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں ہیں جو سائنسی سچائی کی ہیں۔ رچرڈس نے یہ بات آج سے برسوں پہلے بہت وضاحت سے بیان کردی تھی کہ شعری بیانات کا قابلِ قبول ہونا وہ مفہوم نہیں رکھتا جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابلِ قبول ہونے کا ہے۔ وہ کہتا ہے: ''ادب میں سچائی، داخلی ضرورت یا صحیح پن کی مترادف ہے۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بقیہ حصے سے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی رد عمل کو برانگیختہ کرنے میں مدد دیتی ہے۔'' اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں یوں بیان کی ہے:

شاعری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے (یعنی اپنی سچائی کی وجہ سے) نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثر انداز ہوسکیں۔ اس لیے ان کی سچائی کو معرض بحث میں لانا، یا یہ

سوال اُٹھانا کہ صداقت کے حامل ہونے کا دعویٰ کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں، ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویوں کے اظہار، یا ان کے برانگیختہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت سے نہ کہ اُصول ونظریات کے کسی بھی نظام میں اضافے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفکراتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور غلط بحث کا خطرہ بہت بڑا ہے۔

تعجب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے نقاد اقبال کے افکار کی بھول بھلیاں میں سر ٹکراتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنشد سے کیا سیکھا، برگساں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا اضافے کیے، مرد مومن کو کون سا تاج پہنایا، وغیرہ۔ یہ سب سوالات اپنی جگہ پر اہم سہی لیکن یہ اس لیے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے، اس لیے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈے کے پہلے ہی مرغی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور پڑھانا چاہتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اور شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیوں کہ اردو کے تمام شاعروں (بشمول غالب) سے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے اور ان کی صحت یا گہرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی نہیں، لیکن ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان پر نعرۂ تکبیر لگانے کے لیے کسی خاص محنت یا مطالعے کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن وخوبی انجام دینے کا بیڑا اُٹھائے پھرتے ہیں۔

اقبال کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں رکھتی کہ وہ افکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان افکار کا جھوٹا یا سچا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبال کے افکار پر اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو متوالیتی ہے اور اسے تجزیے اور تدقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ اقبال کے اردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے تصورات ونظریات ایک دوسرے کے شانہ بشانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری ان کے یہاں اپنے لیے قابل قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاشزم کا نام لیوا ہو، یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو، یا انقلابی، مشرق کا پرستار ہو، یا مغربی فکر کا دلدادہ، سیدھا سادہ مسلمان

ہو، یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفکر و تدبر کرنے والا ہو، یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لیے ان کے یہاں جواہر ریزے موجود ہیں۔ موضوع اور فکر کے اس تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعصبات کو ترک کر کے شاعر اقبال کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کی گہرائیوں میں اُتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبال کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منوا لیتی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی ضرورت کیا ہے؟ ان کے افکار ہی کے میدان میں گھوڑے کیوں نہ دوڑائے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موشگافیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبال کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوئی کہ وہ شاعر ہیں۔ لہٰذا ان کی شاعری کو ترک کر کے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا، چاہے وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں، وہ ان کی شاعری کی ہی مرہونِ منت ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ ان افکار کو کسی اور پیرایے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار رہ جائیں۔ وہ ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ہو یا ''طلوعِ اسلام'' یا ''ساقی نامہ'' یا ''مسجد قرطبہ''، کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جا سکے یا جس کے بارے میں یہ دعویٰ ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں جدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوئے ہیں ورنہ ان کا کوئی کاپی رائٹ اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شارح، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں بلکہ ایک نسبتاً یا کلیتاً بے روح بیان وجود میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ ''جبریل و ابلیس'' جیسی نسبتاً سادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوا لیتی ہے لیکن تنقیدی طریق کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجوہ تلاش کی جائیں کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح ممتاز کیا جائے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لیے اہم ہے کہ اچھے اور برے شاعر کے درمیان حد فاصل اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرزِ اظہار، جدلیاتی الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش

موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مان لیا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ بقول جارج اسٹائنر (George Steines Steiner) ممکن ہے ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب، حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔

ہمارے متقدمین اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے اسی وجہ سے انھوں نے شعر میں حشو اور مناسبت اور لفظی و معنوی ہم آہنگی کی بحثیں اُٹھائیں۔ افسوس کہ انھوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں آنے والے نقادوں نے ان کی عمارت کو منہدم کرنے کے لیے جو منطقی دلائل استعمال کیے وہ متقدمین کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر "نکات الشعرا" میں میر کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ اور بنیاد سمجھنا ہماری شعریات کا ایک مسلمہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکمے پر قدرت ہونا استاد بننے کی پہلی شرط رہا ہے۔ آتش کا شاعری کو مرصع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کے نظر انداز ہو جانے کی وجہ سے جگر کو "کاری گران شعر" پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ جگر صاحب کو یہ خیال نہیں رہا تھا (یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو بھول چکے تھے) کہ اگر شعر میں اثر نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ "کاری گران شعر" نے لے لی ہے بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج اسٹائنر، ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔

موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ چھان بین ان نقادوں اور مفکروں کی مرہونِ منت ہے جنھوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر لسانیاتی طریقوں سے غور و خوض کیا ہے۔ ان

میں ماسکو لسانیاتی مکتب کے اراکین، خاص کر رومان یاکبسن کا نام قابلِ ذکر ہے۔ یاکبسن کا کہنا ہے کہ وہ ماہر لسانیات جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہے اتنا ہی مجہول الزبان ہے جتنا وہ نقاد جو لسانیاتی مسائل اور طریق کار سے بے خبر یا ان سے لاپروا ہے۔ اسٹائز کی یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ اب ہم اس مفروضے کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استعاراتی زبان میں بہت سی ایسی تصدیقیں اور بے جوڑپن ہوتے ہیں جو داخلی ہیں اور جن کی توجیہ اپنی منطق بلکہ علامتی منطق آپ رکھتی ہے۔ آئی۔اے۔ رچرڈس نے معنی سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا ہے؟ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز ہے کیا جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں؟ ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشان دہی کی تھی جنھیں اس نے مفہوم، محسوس، لہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ اس کی تفصیل میں جائے بغیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیش نظر جواب یعنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے بیشتر معنی شاعری میں بیک وقت موجود رہتے ہیں، بہت دور رس نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور پہنچ جائیں تو بہت ہے۔ بیدل کا یہ کہنا کہ ''پس ہر نقشے کہ ی بنی حرفے ست کہ ی شنوی''، چاسر (Chancer) کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے کہ ''آواز کچھ نہیں ہے مگر ہوا ہے، شکستہ۔''، ان دونوں حقائق کے پیچھے شاعری کا وہی تصور کارفرما ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈس کی بیان کردہ معنی کی چار قسمیں بھی آہنگ کے ذریعے ایک دوسری سے منسلک ہیں۔ والٹر آنگ (Walter Ong) اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے، ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی اسے سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے۔ بلکہ بالخصوص اس وجہ سے کر رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری ''لحن داؤدی'' کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو، جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو، بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدھم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامعے پر اثرانداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مرہونِ منت یا اس کا تابع ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ والٹر آنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے۔ شعر کی ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد کہ اقبال کا شاعرانہ حسن ان کے افکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے، یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور ان کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرنا ہوں گے، اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتتا ہے اور ایک شاعر کا طریق کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازماً کارآمد نہیں ہوسکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعرا کے یہاں متنوع صورت حال پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اُردو کے چار عظیم ترین شعرا میر، غالب، انیس اور اقبال مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔ یعنی ان کے یہاں الفاظ گذشتہ سے پیوستہ آتے ہیں۔ الفاظ، موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تلازموں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیوں کہ ان کے بہت سے الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایتِ لفظی منتشر اور بظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کر دیتی ہے۔ میر انیس کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالب اور میر کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی در و بست کے ماہر ہیں۔ اس مہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں، یہ ایک عمومی مشابہت ہے۔ لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبال کے یہاں غالب اور دوسرے شعرا سے مختلف ہے۔ ان انفرادیتوں کو ظاہر کرنے کے لیے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو مثالوں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں:

۱۔ کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟

۲۔ اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیوں کر پیدا ہوئی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا محض اس لیے کہ کسی مقررہ نظام یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جا سکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوئی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کر لے۔ کلیدی لفظ کی

پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارتاً یا صراحتاً ''بانگِ درا'' میں بیان کر چکے تھے۔ ''بالِ جبریل'' اگرچہ ''بانگِ درا'' سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے بلکہ اس وجہ سے کہ ''بالِ جبریل'' کلیدی الفاظ سے پُر ہے اور ان الفاظ میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے۔ یہ کلیدی الفاظ بیشتر وہی ہیں جو ''بانگِ درا'' میں استعمال ہو چکے ہیں، لیکن ''بانگِ درا'' کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ تو تعدادی کثرت ہے اور نہ معنوی۔ شروع کی نظموں میں یہ الفاظ تقریباً رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے۔ ''بالِ جبریل'' میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے۔ ''ضربِ کلیم'' میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو شروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا اپنے معنوی ارتقا کی منزلیں لفظی ارتقا کی شکل میں طے کرتا رہا۔ ''بالِ جبریل'' اس کا نقطۂ عروج ہے۔ ''ضربِ کلیم'' اور ''ارمغانِ حجاز'' میں شاعری کم ہوتی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹتی جاتی ہے۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی ''بالِ جبریل'' اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ ''ضربِ کلیم'' میں ظاہری پختگی اور قوتِ بیان کی شان و شوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیانیہ، حکیمانہ، عارفانہ جو بھی کہیے، لیکن ''بانگِ درا'' اور ''بالِ جبریل'' سے مختلف اور کم کامیاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے؟

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسبِ ذیل ہیں: گل، بو، شمع، خون، تجلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، خورشید۔ فی الحال میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ لالہ (مرکب یا مفرد شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالہ وگل، لالۂ صحرا وغیرہ) کا وقوع اور معنویت اقبال کے شاعرانہ ارتقا کے ساتھ کس طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی تناسبات، ان کے دروبست کا نظام، رعایتیں اور مناسبتیں اُن کی نظموں کو اُردو کی اعلیٰ ترین شاعرانہ روایت (میر، غالب، انیس) کا امین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر ٹھہراتی ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ یہ سوال اکثر اُٹھا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں کو نظمیں کہا ہی کیوں جائے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی بیانیہ حتیٰ کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے۔ ''خضرِ راہ'' اور ''شمع و شاعر'' کی مثل سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر فقدان نہیں تو کمی یقیناً ''مسجدِ قرطبہ'' میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی

صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اُٹھایا جاسکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہہ کر محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوالِ زرّیں ٹائپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے؟

اگر یہ صحیح ہے کہ انتشار کی کثرت کا الزام ان پر عائد ہوتا ہے تو اقبال بحیثیت نظم گو ناکام ٹھہرتے ہیں اور اُن کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا، یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعین کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعین کرنا کہ اقبال کی مبینہ غیر نظم نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہوسکیں، ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیوں کہ اگر یہ ثابت ہوسکے کہ اقبال کی نظموں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعے قوت دراصل ان کے لفظی در وبست کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔

اس کلیے کو ثابت کرنے کے لیے میں ''ذوق وشوق'' کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کو اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا، اس معنی میں کہ اس کا موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ یہ نظم رسول مقبول کی شان میں ہے جس میں عالم اسلام کا بھی کچھ ذکر آگیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبال کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر نعتیہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہوسکتا۔ علاوہ بریں خود اقبال نے بھی اسی طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں۔ ''پیام مشرق'' کا ایک پورا حصہ اسی موضوع کے لیے وقف ہے۔ پھر ''ذوق وشوق'' کی تخصیص کیا ہے؟ کلینتھ بروکس نے ورڈز ورتھ کے ایک مشہور سانیٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں، لہٰذا نظم کی خوبی کے وجوہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے۔ بالکل یہی حال ''ذوق وشوق'' کا ہے۔

''لالہ'' کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی بات کہی ہیں۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انھیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: ''جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لالہ انھیں بہت مرغوب ہے۔ یوں تو ہر تصنیف میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن ''پیام مشرق'' میں انھوں نے اسے طرح طرح سے سجایا ہے.... گل لالہ سے اقبال کی دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ جس طرح ان کو شاہین میں مردِ مومن کی صفات نظر آتی ہیں، اسی

طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔'' یہ توجیہ ہمیں بہت دور لے جاتی ہے لیکن اس سے ''لالہ'' کی معنویت کا ایک پہلو مختصراً ضرور روشن ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار کے ساتھ معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دلچسپی اور اس ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے، اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔ چنانچہ پوری ''بانگِ درا'' میں لفظ ''لالہ'' مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے۔ ''بالِ جبریل'' جو ''بانگِ درا'' کی تقریباً ایک تہائی ہے، لیکن اس میں ''لالہ'' مرکب یا مفرد شکل میں اکیس بار اور ''ضربِ کلیم'' میں (جو تقریباً ''بالِ جبریل'' کے ہی اتنی ہے) محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ''ارمغانِ حجاز'' کے اُردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دور نہ جا کر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مدِنظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ ''بالِ جبریل'' میں ''لالہ'' کی کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ ''ضربِ کلیم'' اور ''ارمغانِ حجاز'' میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ ان کتابوں میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے میں باتیں اتنی ہی شد و مد سے کر رہے ہیں جو ''بالِ جبریل'' میں تھی لیکن لالہ کے ذکر کی قلت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھیے کہ ''بالِ جبریل'' میں لالہ کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں تو اس بات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا ''بانگِ درا'' سے ''بالِ جبریل'' تک رسمیاتی سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور ''بالِ جبریل'' کے بعد سے بیانیہ، خطابیہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

''بانگِ درا'' کے شروع میں گلِ لالہ کا وقوع اور اس کی معنویت دیکھنے کے لیے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھیے کہ شروع کی تینتیس نظمیں لالہ کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اولین وقوع ''تصویرِ درد'' میں ہے اور یہاں رعایتِ لفظی کا کھیل نظر آتا ہے۔

اُٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے کچھ گل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

رعایتِ لفظی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے، لطیف تر رعایت لفظ ورق کی ہے جس کا مفہوم پھول کی پنکھڑی بھی ہے اور داستان کا صفحہ بھی۔ دوسری بار ''لالہ'' تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے:

اگر سیاہ دلم داغ لالہ زار توام
دگر کشادہ جبینم گل بہار توام

''تصویرِ درد'' کے شعر میں بھی لالہ کا پھول شاعر کی داستان کا ورق بن کر ایک طرح کے سوزِ دروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اُڑا رہے ہیں۔ حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالہ کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوزِ عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظم ''محبت'' کا آخری شعر بھی لالہ کے داغ سے عشق کے داغ کا تلازمہ قائم کرتا ہے۔ حصۂ سوم کی پہلی نظم ''بلادِ اسلامیہ'' میں پہلی بار لالۂ صحرا کا ذکر اسلام اور اس کی تہذیب کے لیے بظاہر ایک سطحی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے۔

لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لالۂ صحرا کے استعارے کے ذریعے ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے۔ کیوں کہ لالے کا سوزِ دروں اور داغِ عشق پہلے حوالوں سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سرخی اور گل گونی اس پر مستزاد ہے۔ سرخ، جو کامیابی، عزت داری، شاہی جلال اور خون کا رنگ ہے۔ لفظ ''صحرا'' لالے کے پھول کی مضبوطی اور اس کی قوتِ نمو ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول میں اُگا، لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے۔ لالۂ صحرا کی تنہائی اس کی یکتائی اور ورڈز ورتھ کے گل بنفشہ کی طرح اس کی ناقدری کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لالۂ صحرا اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مردِ مومن اور اس کی خاکِ پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصورات کو محیط ہو جاتا ہے۔ ''شمع اور شاعر'' کے دوسرے شعر میں مردِ مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصور لالۂ صحرا کو شاعر کا استعارہ بنا دیتا ہے۔

در جہاں مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ستم
نے نصیبِ محفلے نے قسمتِ کاشانۂ

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالب کے لاجواب مصرعے ع

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا

نے اقبال کے ذہن میں ڈالا ہو۔لیکن لالے کی سرخی اور سوز اور شاعر کے کلام کی روشنی، بصیرت اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔اس شعر میں لالۂ صحرا= ''مردِ مومن شاعر'' کا تصور قائم ہوتا ہے اور نظم ''مردِ مسلمان'' میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کا مردِ مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مردِ مومن شبنم کی طرح جگر لالہ میں ٹھنڈک ڈالتا ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے ہمکنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفاتِ مومن کی ہیں وہی شاعر پر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔''شمع اور شاعر'' کے دوسرے بند میں یہی لالۂ صحرا یعنی شاعر پھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعرِ محفل اور کاشانے کا نقیب نہ ہو کر سنسان صحرا میں تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ رواتی لالۂ صحرا بن کر رہ گیا ہے۔اس میں عقل کی روشنی ہے لیکن عشق کا سوز نہیں۔

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں
شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا

''خضرِ راہ'' میں لالہ کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی (جو اس زمانے میں اسلامی تہذیب کی علامت بن گئی تھی) سے ملحق ہو کر لالہ اور اسلام کے تلازمے کو مستحکم کرتا ہے۔

ہوگئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ

''طلوعِ اسلام'' میں ''لالہ'' کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی علامت کی شکل میں ہے:

۱۔ ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
۲۔ حِنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا
۳۔ سرِ خاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغِ لالۂ صحرا جو بے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے لیکن لالہ جو خود چراغ تھا اب اس میں چراغِ آرزو یعنی سوزِ دروں کی بات ہے اور وہ لالہ جو کبھی ذاتی لہو کے فروغ سے روشن تھا اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہوگا۔اس طرح لالہ، اسلام کے ماضی، حال، اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیق نو اور شاعر کی روشن ضمیری کو بیک وقت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شہیدوں کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن کا جو لہو ٹپکا ہے وہ برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہوگی کہ ''بانگِ درا'' کے آخر تک آتے آتے لالہ اور بالخصوص لالۂ صحرا

روایتی عشق وسوز یا کامیابی اور فتح مندی کے ساتھ (بلکہ اس سے بڑھ کر) ایک علامتی رنگ اختیار کر گئے ہیں۔ ''بالِ جبریل'' میں ''لالہ'' کی پہلی نمود نظم یا غزل نمبر ۹ میں ہی ہوتی ہے جب کہ ''بانگِ درا'' کی تینتیس نظمیں اس کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ انسان کی علامت بننے لگتے ہیں اور خاص کر اس انسان کی جو حساس اور صاحبِ شعور ہے۔

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان تینوں لالہ کے توسط سے قریب تر آجاتے ہیں۔
نمبر ۱۶ میں بھی گل و لالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے۔

تو برگ گیاہے نہ وہی اہل خرد را
اوکشت گل و لالہ بہ بخشد بہ خرے چند

سنائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغ لالہ کو متحد کرتا ہے۔

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن

یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تصنع سے گریز کے اعتبار سے لالہ اور شاہین میں ایک اور مرکزِ اتحاد اس سلسلے کی پچپن ویں غزل یا نظم میں نظر آتا ہے۔ اگر شاہین قصرِ سلطانی کے گنبد پر نشیمن نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیاباں کی پرتکلف فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔ اس طرح لالہ پھر شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردِ مومن اور شاعر تک پہنچتا ہے۔

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز
کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

جس نظم میں یہ تمام علامتی جہتیں اور تاریخی شعور اور روایتی مفاہیم یکجا ہو گئے ہیں وہ ''بالِ جبریل'' کی شہرۂ آفاق نظم ''لالۂ صحرا'' ہے۔ آٹھ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا ضم ہوجاتے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں بھی حسبِ معمول ظاہرا ربط کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا تاثر فوری طور پر پیدا ہوتا ہے۔ لیکن لالۂ صحرا کو شاعر اور عالمِ اسلام، مردِ مومن، اس کی قوتِ نمو، انسان اور اس کا جذبۂ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ اشعار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطۂ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے۔ لیکن یہ ضرور

کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

''ضربِ کلیم'' میں جو خال خال تذکرے گل لالہ کے ہیں وہ ''بالِ جبریل'' کے مقابلے میں روایتی انداز کے ہیں۔ لیکن ''مردِ مسلمان'' میں جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، جگر لالہ کی ٹھنڈک کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے بھی، تو وہاں مفہوم سمٹا ہوا اور تکراری ہے۔ مثلاً:

۱۔ مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا
۲۔ اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز

لالہ صحرا میں ربط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے ''ذوق و شوق'' تک لاتا ہے جس میں لفظی در و بست اور رعایتِ لفظی کے ذریعے ربط دکھانا میرا مقصود ہے۔

اقبال کا کلام رعایتِ لفظی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے۔ لیکن بوجوہ نقادوں کی نگاہ اس نکتے پر نہیں پڑی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اُردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ ''ذوق و شوق'' کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گذشتہ کی بازگشت یا آئندہ کی پیش آمد بہت ہے۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

مندرجہ ذیل رعایتوں پر غور کیجیے: نظر، چشمہ۔ ندیاں، رواں۔ دشت، چشمہ، ندیاں۔ چشمہ، صبح۔ نور، نظر۔ زندگی، (رواں بہ معنی جان)۔ نظر، آفتاب۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے متعدد تراکیب بنتی ہیں جو مناسب اور بامعنی ہیں۔ مثلاً: نورِ نظر، قلبِ دشت، چشمۂ زندگی، آفتابِ صبح، نورِ صبح وغیرہ۔

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

نکات و رعایات

حسن، نمود۔ پردہ، وجود، نمود۔ چاک، صبح۔ ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمۂ آفتاب (یعنی سورج کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے) پردۂ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا پردے سے نکلنا یعنی آفتاب کا افق پر

ظاہر ہونا۔ ہزار، ایک۔ حسنِ ازل اور نور کی ندیاں۔ ازل سے ذہن زال کی طرف منتقل ہوتا ہے، بمعنی پرانا، سفید۔ زندگی، وجود۔ داخلی قافیہ۔ (نمود، وجود، سود۔)

سرخ کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

نکات و رعایات

ہزار سود، رنگ برنگ، نور کی ندیاں، سرخ و کبود، طیلساں بمعنی رنگین ریشمی نرم چادر اور بمعنی لسان، بولنے میں ماہر۔ سحاب بہ معنی بادل جو گرجتا ہے، اس کے اعتبار سے طیلساں بمعنی لسان کا اشارہ نامناسب نہیں۔ داخلی قافیہ، چھوڑ گیا، دے گیا۔ سرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی قافیوں سے ہم آہنگ ہے۔

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

نکات و رعایات

طیلساں اور پرنیاں بمعنی سیاہ ریشمی کپڑا۔ فرانسیسی میں بالو اور ریشمی کپڑے دونوں کو Sable کہتے ہیں۔ بودلیئر نے کہیں اس لفظ کو دونوں معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے اقبال کے ذہن میں فرانسیسی لفظ رہا ہو۔ دشت کے اعتبار سے ریگ اور ریگ کے اعتبار سے گرد۔ نرم، برگ۔ سحاب، پاک (یعنی بادل سے پانی برستا ہے جو ہر چیز کو پاک کرتا ہے)۔ سحاب (پچھلے شعر میں) "دھل گئے" سے مربوط ہے۔ ندیاں، چشمہ۔ کاظمہ، مدینہ منورہ کا نام ہے لیکن اس کے لغوی معنی ہیں "ضبط کرنے والی" یعنی "نرم مزاج" لہٰذا "کاظم" کے اعتبار سے "نرم"۔ "کاظمہ" بمعنی مدینہ منورہ کے اعتبار سے "پاک" اور مدینہ کو منورہ کہتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے چشمۂ آفتاب اور نور کی ندیاں۔ داخلی قافیہ ہوا، کاظمہ۔

آگ بجھی ہوئی اُدھر ٹوٹی ہوئی طناب اِدھر
کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

نکات و رعایات

آگ کے اعتبار سے ٹوٹنا بمعنی ختم ہونا جو کنواں کھودنے والوں کی اصطلاح میں پانی رکنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مقام، گذرے۔ کارواں، رواں۔ داخلی قافیہ، ادھر، اُدھر۔

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

نکات و رعایات

مقام، دوام (قائم و دائم۔) عیش بمعنی آرام اور عیش بمعنی رہنا۔ اس لحاظ سے عیش اور مقام میں بھی مناسبت ہے۔ اس کے اوپر والے شعر میں مقام گذرنے کی صفت ہے اور اس شعر میں ٹھہرنے کی۔ آئی اور مقام کا ربط ظاہر ہے۔ صدائے جبرئیل، حسنِ ازل کی نمود۔ فراق اور عیش میں صفتِ تضاد ہے۔ صدا، مقام (اصطلاحِ موسیقی) آگے کے الفاظ ساز، حجاز سے مربوط ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس بند کا ہر ہر مصرع ایک دوسرے سے پیوستہ ہے اور ایک شعر کے الفاظ دوسرے بلکہ بہت بعد کے شعروں میں جھلک اٹھتے ہیں۔ الگ الگ دیکھئے تو اشعار میں کوئی خاص ربط نہیں۔ عربی قصیدہ نگاروں کے انداز میں رسمی آغاز ہے جس میں شاعر اپنی معشوق کی قیام گاہ یا فرودگاہ پر جا کر اس کے حسن کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مناظرِ فطرت کا بھی بیان کرتا ہے۔ قصیدہ نگار بیانیہ تسلسل کا خیال رکھتا ہے۔ لیکن اقبال لفظی در و بست اور گذشتہ الفاظ کی بازگشت کا ہنر استعمال کرتے ہیں اور معنوی ربط ہلکا ہونے کے باوجود بند کے تمام اشعار کو رشتہ میں باندھ دیتے ہیں، یہاں تک کہ آخری شعر جو بالکل غیر متعلق ہے پورے منظر نامے پر محیط معلوم ہونے لگتا ہے۔ جوش صاحب تو دو مصرعوں میں مناسب الفاظ نہیں لا سکتے اور یہاں پورے بند کے تمام مصرعے ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ اسی طرح اس بند کے الفاظ اگلے بندوں میں بھی جھلکتے نظر آتے ہیں۔ یہ دوہرا در و بست ہے۔ ملاحظہ ہو:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مے حیات
کہنہ ہے بزمِ کائنات تازہ ہیں میرے واردات

نکات و رعایات

زہر کی تلخی اور شراب کی تلخی کی رعایت سے زہر اور مے۔ حیات اور کائنات۔ بزم کے لیے کہنہ اور واردات کے لیے تازہ کس قدر مناسب ہے، علی الخصوص جب واردات کے دوسرے معنی یعنی ''آنے والے'' بھی ذہن میں رکھے جائیں۔ داخلی قافیہ، پچھلے شعر میں ''مقام ہے یہی'' کی مناسبت سے ''تازہ ہیں میرے واردات'' کتنا معنی خیز ہو گیا ہے۔

کیا نہیں اور غزنوی کا رگہ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات

نکات و رعایات

صرف و نحو کی وجہ سے اہلِ حرم کے سومنات ذو معنی ہے۔ مصرعے کی ایک نثر یوں ہوگی: اہلِ حرم کے بنائے ہوئے سومنات کب سے منتظر بیٹھے ہیں (کہ وہ آکر انھیں منہدم کردیں)۔ پچھلے شعر میں کائنات کو بزم کہا تو اس کی رعایت سے حیات کو کارگہ کہا۔ کارگاہ بھی ذو معنی ہے، یعنی اس کے دو معنی ہیں کارخانہ اور عمل کی جگہ۔ کارخانہ کے معنی کی روشنی میں غزنوی کتنا مناسب ہوجاتا ہے کہ کارخانۂ حیات میں اصنام تعمیر ہو رہے ہیں اور غزنوی بت شکن تھا۔ داخلی قافیہ (حیات اور سومنات) پچھلے شعر کے داخلی قوافی سے مربوط ہے۔

ذکرِ عرب کے سوز میں فکرِ عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات نے عجمی تخیلات

نکات و رعایات

ذکر و فکر۔ مشاہدات و تخیلات۔ سوز و ساز۔ ذکر کے اعتبار سے مشاہدہ اور مشاہدے کے لحاظ سے سوز کتنا برمحل ہے۔ یعنی پہلے مشاہدہ کیا۔ پھر مشاہدہ کی ہوئی چیز کا ذکر کیا، اس سے سوز پیدا ہوا۔ فکر کے اعتبار سے تخیلات بھی بہت برمحل ہے اور تخیلات کے اعتبار سے ساز کا حسن تو غیر معمولی ہے، کیوں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے بھی ہے اور ساز سے بھی۔ ساز کے اعتبار سے "نے" بھی دیدنی ہے۔ داخلی قافیہ (مشاہدات) بھی گذشتہ اشعار کو پیوست کرتا ہے۔

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

نکات و رعایات

دجلہ اور فرات کی لہروں کو گیسو کہا۔ ان کی سیاہی شہادت اور ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن اس کی چمک پانی کی فراخی پر دال ہے جو کسی پیاسے کی تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گذرے ہیں کتنے کارواں سے اور حجاز و حسین کے لفظ ذکرِ عرب کے سوز سے مربوط ہیں۔ پھر حجاز موسیقی کی اصطلاح ہے، نیز بمعنی رسی بھی ہے (زلف کی رعایت) اس حساب سے تاب دار: بٹی ہوئی (رسی کی رعایت)۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات

نکات و رعایات

شرع و دیں، فقہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں راستہ کے معنی میں مستعمل ہیں) میں بھی برمحل ہیں۔ لغوی معنی (راستہ) قافلۂ حجاز کے راستے کو اس شعر سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب بت (بت کدۂ تصورات) غزنوی اور سومنات کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع عشق پر ختم اور دوسرا عشق سے شروع ہوتا ہے۔ (یہ ایک صنعت بھی ہے) عشق کی تکرار اہلِ فراق اور بت کدۂ تصورات عجمی تخیلات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ داخلی قافیہ اولیں، شرع و دیں۔

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

نکات و رعایات

صدقِ خلیل اور صبرِ حسین دونوں قافلۂ حجاز کی یاد دلاتے ہیں۔ خلیلؑ اللہ کا مختصر قافلہ جو ان کے اہلِ خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی تعمیر کرتا ہے اور حسینؓ کا مختصر قافلہ جو اُن کے اہلِ خانہ پر مشتمل تھا، حرم کا استحکام کرتا ہے۔ (نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسماعیل)۔ پچھلے شعر میں دل اور نگاہ شروع میں مذکور دل کے سود اور نگاہ کے زیاں سے مربوط ہیں اور یہ تینوں (عقل و دل و نگاہ) صدقِ خلیل سے مربوط ہیں، کیوں کہ خلیل اللہ نے عقل کے مشاہدے اور نگاہ کی بصارت کو دل کی گواہی سمجھا لیکن جب ان پر عشق آشکار ہوا تو انھیں معلوم ہوا کہ اصلیت تو کچھ اور ہے۔ جو کچھ ان کی آنکھ دیکھتی رہی تھی وہ جھوٹا ثابت ہوگیا اس طرح نگاہ کا زیاں دل کا سود بنا۔ معرکۂ وجود کا تعلق صبرِ حسین سے بھی ہے کہ انھوں نے جان کھو کر زندہ وجود حاصل کیا اور حسنِ ازل کی نمود سے بھی، کہ جس کے ذریعہ پردۂ وجود چاک ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے۔ یعنی حسینؓ نے پردۂ زندگی چاک کیا تو انھیں حسنِ ازل کی نمود کا دیدار ہوا۔

آیۂ کائنات کا معنیِ دیریاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

نکات و رعایات

آیۂ کائنات کا معنی دیریاب (یعنی رسول مقبولؐ) اس معنی میں دیریاب ہے کہ بزم کائنات تو کہنہ تھی

لیکن آپ کا ورود مسعود نسبتاً حال میں ہوا۔ اس طرح تازہ ہیں میرے واردات کا ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ شاعر نے آیۂ کائنات کے معنی دیریاب کو اب جا کر حاصل کیا ہے۔ آیہ بمعنی نشانی بھی درست ہے اور بمعنی قرآن کی آیت بھی۔ کائنات کا لفظ پچھلے بند کے قافیے کی یاد دلاتا ہے۔ وہ قافلہ ہائے رنگ و بو جو معنی دیریاب کی تلاش میں نکلے ہیں اگر قافلۂ حسینؑ اور قافلۂ خلیلؑ ہیں تو قافلۂ کلیم اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ کی طرح ملک مصر سے مملکت موعود کی تلاش میں نکلے تھے۔ دیریاب کی مناسبت سے قافلوں کا نکلنا کس قدر خوب ہے۔ کاش جوش و فراق کے صد ہا صفحات میں ایک شعر بھی ایسی لفظی اور معنوی مناسبتوں کا حامل نکلتا۔

جلوتیانِ مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق
خلوتیانِ مے کدہ کم طلب و تہی کدو

نکات و رعایات

جلوتیانِ مدرسہ اور خلوتیانِ مے کدہ میں ترصیع ہے یعنی یہ دونوں فقرے ہم وزن اور ہم قافیہ ہیں۔ مدرسہ کی رعایت سے جلوت اور مے کدہ کی رعایت سے خلوت کیوں کہ مے خوار صرف اپنے ہی میں گم ہوتا ہے۔ اُسے دنیا و مافیہا کی خبر نہیں ہوتی۔ جلوت اور خلوت۔ مدرسہ اور نگاہ (کیوں کہ مدرسے میں پڑھنے کا کام ہوتا ہے) مے کدہ اور طلب اور کدو۔ پچھلے شعر کا رنگ و بو اس شعر کے نگاہ اور طلب سے مربوط ہے کیوں کہ نگاہ کا تعلق رنگ (یعنی دیکھنے) سے ہے اور بو کا تعلق طلب سے (یعنی بو سے مے کے ذریعے سے کی یاد آنے) سے ہے۔ کورنگاہ کا ربط کم طلب اور مردہ ذوق کا ربط تہی کدو سے ہے۔ کیوں کہ جب آنکھ اندھی ہے تو وہ طلب کیا کرے گی اور کدو کو سکھا کر (یعنی اسے مار کر) اس میں شراب بھرتے ہیں۔ کدو نہ صرف یہ کہ مردہ ہے بلکہ مردہ ذوق بھی ہے کیوں کہ اس پر شراب کا اثر نہیں ہوتا۔ رعایات کا تصادم بھی دیدنی ہے۔ پہلے مصرع میں ''ذوق'' کا ربط مے سے بھی ہے اور دوسرے مصرع میں ''طلب'' (طلبہ، طلاب) کا تعلق ''مدرسہ'' سے بھی ہے۔ ''مردہ ذوق'' خلوتیانِ مے کدہ پر بھی منطبق ہوسکتا ہے۔ اسی طرح ''کم طلب'' جلوتیانِ مدرسہ پر۔ اور ہجو یہ انداز میں ''تہی کدو'' بھی۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات

یہ پورا شعر آگ بجھی ہوئی ادھر...... والے شعر کی یاد دلاتا ہے۔ آتش رفتہ، آگ بجھی ہوئی ادھر۔

سراغ، کیا خبر۔ گذرے ہیں کتنے کارواں، کھوئے ہوؤں کی جستجو۔ اور دیکھئے: رفتہ اور سرگذشت (یعنی رفت و گذشت) رفتہ، کھوئے ہوئے۔ سراغ، جستجو۔ تازہ ہیں میرے واردات کا ربط، آتش رفتہ اور کھوئے ہوؤں سے بھی ہے۔ کیوں کہ شاعر پر یہ اسرار اب واضح ہو رہے ہیں یعنی یہ واردات اس پر اب نازل ہو رہی ہے کہ میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اور اس طرح میری غزل میں ہی آتش رفتہ کا سراغ مل سکتا ہے۔

بادِ صبا کی موج سے نشو و نمائے خار و خس
میرے نفس کی موج سے نشو و نمائے آرزو

نکات و رعایات

موج کا لفظ نور کی ندیاں رواں کی یاد دلاتا ہے۔ باد، نفس، خار و خس، نفس شاعر کی موج جو آنسوؤں سے تر ہے، نشو و نما کے لفظ کو مستحکم کرتی ہے اور جن ولوں میں آرزو کا نشو و نما ہو رہا ہے وہ بھی ان قافلوں میں شامل ہیں جو معنی کائنات ڈھونڈنے نکلے ہیں۔ دوسرا مصرع غالب کی یاد دلاتا ہے ع میری آہیں بخیۂ چاک گریباں ہوگئیں۔ یعنی جس طرح وہاں آہیں روکنے پر تمنا میں شدت ہوتی ہے اسی طرح یہاں ہر سانس جو زندگی کے کم ہونے کی دلیل ہے آرزو کی نمود کرتی ہے۔ یہ قول محال بھی غالب کا خاص انداز ہے۔

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو

نکات و رعایات

موج، پانی، نشو و نما، پرورش۔ موج، خون، رگ، رواں، لہو۔ پرورش۔ رواں، لہو۔ نوا بہ معنی سامان اور ساز بہ معنی سامان کا بھی اشارہ موجود ہے۔ ساز، نوا۔ ان الفاظ کا غزل اور سرگذشت سے رشتہ ظاہر ہے۔ نوا رگ ساز ہے اور دل و جگر ساز۔ اس کے علاوہ رگ ساز میں صاحب ساز کا لہو رواں ہونا اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ کبھی کبھی مضراب کے بغیر ساز پر اُنگلیاں پھیرنے میں اُنگلیاں لہولہان بھی ہو جاتی ہیں اور مجاز حقیقت بن جاتا ہے۔

فرصت کش مکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تاب دار را

نکات و رعایات

ردیف و قافیہ (بے قرار را، تاب دار را) میں ساز کے تاروں کی تھرتھراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ خونِ دل وجگر کا رشتہ کشمکش سے ظاہر ہے۔ گیسوے تاب دار کا فقرہ گیسوے تاب دارِ دجلہ وفرات کی یاد دلاتا ہے جہاں حسینؑ پیاسے شہید ہوئے تھے۔ یہاں بھی گیسوے تاب دارِ دجلہ وفرات بن رہے ہیں اور شکنِ گیسو کی افزائش اس لیے ہے کہ دل وجگر جو کشمکش اظہارِ غم میں خون ہو رہے ہیں، انھیں شکنوں میں گرفتار ہو کر ہمیشہ کے لیے قرار پا جائیں۔ اس طرح یہ شعر عِ اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی سے جا ملتا ہے۔

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

نکات و رعایات

لوح اور قلم کی رعایت سے کتاب کہنا سامنے کی بات تھی لیکن الکتاب اور اس کے ساتھ وجود کا لفظ ہمیں پھر نظم کے آغاز کی طرف لے جاتا ہے جہاں حسنِ ازل کی نمود ہے اور معرکۂ وجود گرم ہے۔ آبگینہ کے ساتھ محیط اور حباب تو ٹھیک ہی ہے۔ لیکن آسمان کو وسیع نہ ظاہر کر کے صرف آبگینۂ رنگ کہنا دو معنی رکھتا ہے۔ یعنی رنگ بمعنی رنگ بھی ہے اور بمعنی شکل بھی ہے۔ اس طرح آسمان کی شکل آبگینے جیسی اور اس کا رنگ آبگینے جیسا ہلکا ہو جاتا ہے۔ گنبد کے ساتھ آب کا لفظ از خود وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ لیکن ایک مفہوم اور بھی ہے۔ ایک نثر تو یہ ہوگی کہ گنبدِ آبگینہ رنگ (یعنی آسمان) تیرے محیط میں حباب کی طرح ہے۔ دوسری نثر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تیرے محیط میں جو حباب ہے وہ گنبدِ آبگینہ رنگ ہے، یعنی تیرے سمندر کا ہر بلبلا آسمان کے برابر ہے۔ دوسرے مفہوم کی روشنی میں محیط اور آسمان دونوں کی وسعت خود بہ خود قائم ہو جاتی ہے۔ وسعت کا یہ تاثر اس وقت اور مستحکم ہوتا ہے جب یہ مصرع "آیۂ کائنات کا معنیِ دیر یاب تو" کی طرف راجع کیا جائے کہ خود کائنات محض ایک آیت یا نشانی ہے اور تو اس کا مخفی و دیریاب معنی ہے، یعنی تو وہ چیز ہے جس کی محض ایک نشانی کائنات جیسی اتھاہ چیز ہے۔ ایسی صورت میں تیرے محیط میں تیرتے ہوئے حباب آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

پانی اور نشو ونما کے جو استعارے اور پیکر پچھلے شعر میں قائم ہوئے تھے ان کی توسیع آبگینہ، محیط اور حباب سے ہوتی ہے۔ اگلے شعر میں پانی بمعنی زندگی اور نشو ونما کے ساتھ نور (یعنی چشمۂ نور

جو پانی بھی ہے اور روشنی بھی ہے) ہمیں پھر اول بند کی طرف لے جاتا ہے۔

عالم آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوع آفتاب

نکات و رعایات

عالم، آب، خاک، ذرہ، ریگ۔ ظہور، فروغ، طلوع، آفتاب۔ فروغ بمعنی روشن ہونا۔ آب و خاک کا روشن ہونا براہِ راست دشت میں صبح اور چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں سے مربوط ہے۔ وہ ذرۂ ریگ جو زمزم مثل پرنیاں تھا اب پرتو آفتاب سے مستفید ہو کر خود آفتاب بن گیا ہے ع لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں۔

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمال بے نقاب

نکات و رعایات

جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ عالم آب و خاک کے اعتبار سے شوکتِ سنجر و سلیم اور ذرۂ ریگ کے اعتبار سے فقرِ جنید و بایزید۔

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب

نکات و رعایات

مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ بے نقاب اور حجاب میں رعایت ہے۔ ایسی ہی رعایت شوق اور حجاب میں ہے۔ نماز، قیام، سجود میں رعایت بھی ہے اور تدریج بھی۔ اندرونی قافیہ: امام، قیام۔

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو عشق حضور و اضطراب

نکات و رعایات

نگاہ کے اعتبار سے جستجو اور حضور، ناز کے اعتبار سے غیاب و اضطراب یعنی نگاہ کا وصف جستجو اور پھر

حضوری ہے جب کہ ناز غیاب (بمعنی پردہ) اور پردہ اضطراب پیدا کرتا ہے۔

تیرہ و تار ہے جہاں گردش آفتاب سے
طبع زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

نکات و رعایات

تیرہ و تار، گردش۔تازہ کے اعتبار سے جلوۂ بے حجاب، اس لیے کہ صبح کی صفت تازگی ہے اور تیرگی کے بعد صبح ہوتی ہے۔ آفتاب گردش میں ہے یا دنیا کو گردش دے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب پردۂ وجود کی جا کی سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش میں گردش سیارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو روشن نہیں رہ گیا۔ یہ احساس ہمیں "عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات" کی یاد دلاتا ہے کیوں کہ عالم کا اصول کار گر عشق ہی ہے، وہ نہیں تو آفتاب بھی اپنی روشنی گنوا دے گا۔

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گذشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علم نخیل بے رطب

نکات و رعایات

تمام گذشتہ روز و شب کا فقرہ تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو کی یاد دلاتا ہے۔ علم کا نخیل بے رطب اس نخیل سے مربوط ہے، جس سے برگ بند اول میں ڈھل گئے تھے، کیوں کہ نواح کاظمہ میں برگ نخیل کے ڈھلنے (اب گرد یعنی مصرع ع گرد سے پاک ہے ہوا کی معنویت اور بڑھ گئی) پر ہی یہ محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے برگ و بار کا تمنائی تھا وہ تو بانجھ ہے۔

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا
عشق تمام مصطفیٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات

معرکۂ کہن جو ضمیر میں تازہ ہو رہا ہے؛ زمین کے دوبارہ زندہ ہونے کا مرادف ہے اور ساتھ ساتھ ان واردات کا بھی حوالہ ہے جن کی تازگی کا ذکر دوسرے بند میں ہوا۔ پچھلے بند میں بھی طبع زمانہ کے تازہ کرنے کی درخواست وجود محمدی سے کی گئی ہے۔ ضمیر سے مراد Conscience کے علاوہ اندرون ذات بھی ہے۔ ضمیر بمعنی چھپنے والا، چھپا ہوا۔ طبع زمانہ کی تازگی جو جلوۂ بے نقاب کے ذریعہ عمل میں

آئے گی، دراصل اس معرکۂ کہن کا دوبارہ وجود میں آنا ہے جو حق اور باطل کے درمیان محض مجی تخیلات میں نہیں بلکہ عربی مشاہدات میں کھیلا گیا تھا۔ ہوا جو گرد سے پاک ہے اور برگِ نخیل جو ڈھلے ہوئے ہیں وہ بھی اسی نئی زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ابولہب کا لغوی مفہوم صاحب شعلہ ہے۔ ابولہب حسین ہوتے ہوئے بھی داخلی جمال کے مشاہدے سے محروم تھا۔ اسی طرح، جہاں گردشِ آفتاب بے روح کی بنا پر تیرہ وتار ہے۔ داخلی قافیہ: ہوا، مصطفیٰ۔

گاہ بہ حیلہ می برد گاہ بزور می کشد
عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

نکات و رعایات

ابتدا = حیلہ اور انتہا = زور۔ عشق انسان کو مغلوب کر لیتا ہے اور اسے اہلِ فراق بنا دیتا ہے۔ نظم کا آخری شعر اس خیال سے مربوط ہے۔ پہلے مصرع میں اندرونی قافیہ اور دوسرے میں ترصیع۔

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگ آرزو ہجر میں لذتِ طلب

نکات و رعایات

نفس کی موج سے نشو و نمائے آرزو اور وصل میں اس کی موت۔ اصل نفس کی موج وہی ہے جو وصل سے دور اور فراق سے نزدیک رکھے۔

عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب

نکات و رعایات

نگاہِ بے ادب اپنا زیاں کرتی ہے لیکن دل کے لیے ہزار سود اسی میں ہے۔ عین، نگاہ۔

گرمیِ آرزو فراق، شورشِ ہائے و ہو فراق
موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبرو فراق

نکات و رعایات

گرمی، شورش، جستجو۔ موج، قطرہ، آبرو۔ موج سے آرزو کا نشو و نما اور آرزو فراق ہے۔ اس لیے

قطرے جو مل کر موج بناتے ہیں اُن کی آبرو (دونوں معنی میں) فراق ہی سے ہے۔ موج کی شورش میں گرمی ہے۔ وہ دریا بھی ہے آتش بھی، جس طرح دشت میں صبح کا سماں۔

مندرجہ بالا تجزیے سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ پوری نظم لفظی دروبست کا شاہکار ہے۔ خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے۔ اس ظاہری بے ربطی کو ہیئتی وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند کی ہیئت میں ہے۔ لیکن یہ کارگذاری بذاتِ خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی ہے۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ تمام مصرعے ایک دوسرے سے لفظی اور اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ لفظی دروبست اور رعایات اس نظم میں اتنی ہی ہیں جتنی میں نے اوپر بیان کی ہیں۔ یقین ہے کہ اور بھی ہوں گی۔ لیکن ان کے مختصر بیان سے بھی میرے نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم اور خاص کر طویل یا نسبتاً طویل نظم میں اقبال کی فنکاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں۔ نظم کی قوت دراصل اسی یکتائی میں ہے۔ اس طرح اقبال فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔

اقبال کا عروضی نظام

اقبال کے کلام کی ایک نمایاں صفت اس کی خوش آہنگی ہے۔ اس خوش آہنگی میں کلام کے معنی کا بھی بڑا حصہ ہے، لیکن اس کا تعلق ان بحروں سے بھی ہے جو انھوں نے استعمال کی ہیں۔ یہ اس لیے کہ بحر بھی معنی کا ہی حصہ ہوتی ہے۔ یہ بات صرف اس معنی میں درست نہیں کہ بعض بحروں کو بعض طرح کے مضامین کے لیے زیادہ مناسب کہا گیا ہے، بلکہ اس معنی میں بھی درست ہے کہ ہر بحر نظم کے معنی کی تعبیر میں مدد کرتی ہے، جیسا کہ ومزٹ (W. K. Wimsatt) نے کہا ہے:

> بحر کوئی ایسی چیز کبھی نہیں ہوتی جس سے ہمارا سابقہ اس زبان کے معنی سے الگ پڑے جس کو بحر میں باندھا گیا ہے اور یہ یقیناً ایسی کوئی چیز نہیں ہوتی جو اس معنی سے الگ ہمارے تجربے میں داخل ہو۔

اس کی وجہ ومزٹ یہ بیان کرتا ہے کہ اگر چہ زبان کے دو رخ ہیں، ایک تو وہ جو کسی بات کو ظاہر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے ذریعے وہ بات ظاہر ہوتی ہے، لیکن ان دونوں کا ادغام اتنا بے ساختہ، داخلی طور پر اتنا تسلیم شدہ، اتنا معنی خیز اور اتنا ہمہ گیر ہوتا ہے کہ عام طور پر ہم ان دونوں رخوں کو ایک ہی اکائی کی طرح محسوس کرتے ہیں۔ دونوں مل کر ایک حقیقت بناتے ہیں۔ مختلف سطحوں پر زبان کے دوسرے مظاہر کی طرح بحر بھی کسی وضاحت پذیر معنی سے الگ کر کے بیان تو کی جا سکتی ہے، لیکن شعر کا علم حاصل کرنے کے عمل کے دوران وہ شعر سے الگ نہیں کی جا سکتی۔ ومزٹ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اصوات کے نمونوں، ان کو ادا کرنے میں تاکید یا زور یا عدم تاکید کی کیفیت بھی معنی رکھتی ہے۔ اس اُصول کو دوسرے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ مفعول مفاعلن فعولن اصوات کے اس نمونے کا بیان تو ہے جو اقبال کے اس مصرعے میں ملتا ہے، مع

ہر چیز ہے محو خودنمائی

اورمفعول مفاعلن فعولن کی بطور فارمولا یہ بہت بڑی خوبی ہے کہ وہ اصوات کے زیر بحث نمونے کو معنی سے الگ کر کے بیان کرسکتا ہے اور جہاں جہاں یہ نمونہ واقع ہوگا، یہ فارمولا کارآمد ثابت ہوگا۔ لیکن جب ہم اس فارمولا کی جگہ اس کی عملی شکل، یعنی مصرعے کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ فارمولا اقبال کے مصرعے میں جس طرح کام کر رہا ہے وہ اس سے مختلف بھی ہے اور مشابہ بھی ہے جس طرح سے یہ دیاشنکر نسیم کے اس مصرعے میں کام کر رہا ہے :ع

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے

مشابہت تو واضح ہے کہ دونوں کے نظام اصوات کو مفعول مفاعلن فعولن کے ذریعے ظاہر کرسکتے ہیں اور اختلاف کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اگرچہ محسوس ہوتا ہے، لیکن اس اختلاف کو بیان کرنے کے لیے فارمولے نہیں وضع ہوسکتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ان دونوں مصرعوں کے معنی جس طرح ہمارے ذہن پر مرتب ہوتے ہیں وہ اس نظام اصوات کے بغیر ممکن نہ تھے جو ان مصرعوں میں ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن بذات خود اتنا خوبصورت نہیں ہے جتنا ان آوازوں کا اظہار خوبصورت ہے جن کے ذریعے یہ فارمولا ان مصرعوں میں بیان ہوا ہے۔ لیکن ان آوازوں کا یہ خوبصورت اظہار بھی اس فارمولا کے بغیر ممکن نہ تھا۔

لہٰذا اقبال کے کلام کی خوش آہنگی میں ان کی بحروں کو بھی دخل ہے، کیونکہ بحر معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن بحریں چونکہ محدود ہیں اور اقبال نے ان محدود بحروں میں سے بھی چند ہی استعمال کی ہیں اس لیے اس خوش آہنگی میں بحر کا جو حصہ ہے وہ محض بحروں کی تعداد اور تنوع پر منحصر نہیں ہوسکتا۔ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہوگا، جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ اس طریقے کو بیان کرنا اور اس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں۔ لیکن اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔

یہ خیال عام ہے کہ اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے اور انھوں نے بہت مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ بحر کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو، اس میں اگر ترنم نہ ہوگا تو وہ بحر نہ ہوگی۔ بحر میں ترنم کی وجہ تکرار ہو، یا فارمولے کی پیچیدگی، یا دونوں، لیکن بحر میں ترنم ہوتا ضرور ہے۔ کسی ایک بحر یا چند بحروں کو مترنم ٹھہرانا اور باقی کو کم مترنم سمجھنا اس مفروضے کو راہ دیتا ہے کہ بحر کے لیے ترنم بنیادی یا بڑی شرط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ بحریں بنائی ہی اس لیے گئیں، یا دریافت ہی اس وجہ سے ہوئیں کہ اصوات کے بعض نظام مترنم نظر آئے اور بعض نہیں۔

دوسری بات اس لیے بھی غلط ہے کہ ایک آدھ کے علاوہ اقبال نے تمام بحریں وہی استعمال کی ہیں جو تمام اردو شاعری میں عام اور مروج ہیں اور جو استثنائی بحریں بھی ہیں (بحرِ منسرح، بحرِ رجز سالم، ہندی کا سرسی چھند) ان میں انھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا کہ اقبال نے مترنم بحریں استعمال کی ہیں، یا محض یہ کہنا کہ انھوں نے عام بحریں استعمال کی ہیں اور وہ سب بحریں مترنم ہیں، ایک ہی حکم رکھتا ہے۔ پہلی بات (اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے) اس لیے غلط ہے کہ (ہندی کی ایک بحر کو ملا کر) اقبال نے اپنے اردو کلام میں صرف چوبیس بحریں استعمال کی ہیں اور ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ نہیں کے برابر ہے۔ گیان چند نے اقبال کی بحروں کی جدول مرتب کی ہے اور اس میں بحروں کے نام اور ہر بحر میں اشعار کی تعداد بھی لکھی ہے۔ لیکن انھوں نے اشعار کی فی صد تعداد نہیں بتائی۔ میں نے ہر بحر کے اشعار کا فی صد تناسب نکالا ہے، اس سے حسب ذیل باتیں معلوم ہوتی ہیں:

۱۔ سات بحریں ایسی ہیں جن میں اقبال کے اشعار کی تعداد فرداً فرداً ٦ء۵ فی صد یا اس سے کم ہے۔

۲۔ پانچ بحریں ہیں جن میں اشعار کی تعداد فرداً فرداً دو فیصد سے کم ہے۔

۳۔ اقبال کے کلام کا کثیر ترین حصہ یعنی ٨٦ء٥٦ فیصد محض پانچ بحروں میں ہے۔

اس تجزیے کے بعد کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، لیکن یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ رباعی جیسی خوبصورت بحر میں اقبال نے صرف دو شعر یعنی ایک رباعی کہی ہے۔ دو مشہور اوزان میں اقبال نے ایک شعر بھی نہیں کہا۔ یہ اوزان ہیں: سریع مسدس مطوی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن)، اور رمل مسدس مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلن)۔ موخر الذکر مشہور ہونے کے علاوہ بہت مقبول بھی ہے۔ اس میں غالب کی غزلیں (عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی، اور پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا) سب کو یاد ہوں گی۔ اول الذکر میں میر کی دو مشہور غزلیں ہیں: چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا، عشق میں نے خوف و خطر چاہیے۔

کم استعمال ہونے والی لیکن مشہور بحریں جو اقبال نے نہیں استعمال کیں ان میں مجتث مثمن مخبون (عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے، غالب) اور منسرح مثمن مطوی منحور (آکہ مری جان کو قرار نہیں ہے، غالب) قابل ذکر ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اقبال نے میر کی "ہندی بحر" میں ایک مصرع بھی نہیں کہا، حالانکہ غالب نے بھی اس بحر میں ایک غزل کہہ دی تھی (وحشی بن صیاد نے ہم رم خوروں کو کیا رام کیا)۔ اقبال کو شاید اس کی خبر نہ ہوگی کیونکہ یہ غزل مروج دیوان میں شامل نہیں ہے۔ لیکن اقبال کے اپنے عہد میں فانی اور سیماب اور بعض دوسرے شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔

لہٰذا اقبال کی خوش آہنگی کا راز ان کی بحروں کے نام نہاد تنوع اور کثرت اور ان کی نام نہاد مترنم بحروں میں نہیں ہے، کیوں کہ ان کے یہاں بحروں کا کوئی خاص تنوع نہیں ہے اور بحریں تو سب ہی مترنم ہوتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی عروضی مہارت دوسرے شعرا کی نسبت کم تھی۔ میر کی ''ہندی بحر'' میں فانی اور سیماب دونوں نے ٹھوکریں کھائی ہیں۔ خود میر نے اس بحر میں کثرت شغل کے باوجود کئی مصرعوں میں غلطی کی ہے (اگر یہ فرض کیا جائے کہ یہ بحر دراصل متقارب سے مستخرج ہے۔) غالب کی بھی ایک غزل کا ایک مصرع بحر سے خارج ہے اور ان کی ایک رباعی بس اتفاق سے موزوں ہوگئی ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کے یہاں کوئی عروضی غلطی نہیں ملتی۔ صرف ایک مصرع مخدوش ہوگیا ہے۔ مع

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ اس مصرعے میں اقبال اپنی واحد عروضی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں، کیونکہ انھوں نے ''موہ'' کو ''مہ'' کے وزن پر باندھا ہے۔ لیکن اس کو بھی گیان چند کی سخت گیری کہنا چاہیے، کیونکہ فارسی کے بہت سے الفاظ جو واؤ اور ہ پر ختم ہوتے ہیں، واؤ کے بغیر بھی درست ہیں۔ مثلاً ''انبوہ'' اور ''انبہ''، ''اندوہ'' اور ''اندہ''، ''کوہ'' اور ''کہ'' (یہی کیفیت بہت سے الف، ہ والے الفاظ کی بھی ہے۔ مثلاً ''شاہ'' اور ''شہ''۔) اقبال نے غیر شعوری طور پر فارسی کا قاعدہ دیسی لفظ پر جاری کر دیا اور ''موہ'' کی جگہ ''مہ'' باندھ لیا۔ بہرحال اس ایک ''غلطی'' کے علاوہ اقبال کا سارا کلام عروضی اعتبار سے چست اور درست ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے سرسی چھند میں جو نظم کہی (او غافل افغان) اس میں اردو والوں کی عام روش کے خلاف انھوں نے آخری حرف مزید کا ہر مصرع میں التزام کیا ہے تاکہ ۲۷ ماترائیں پوری ہوں۔

گیان چند نے اپنے قیمتی مضمون ''اقبال کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ'' میں کئی اہم اور کارآمد باتیں بتائی ہیں۔ تجزیہ بھی اچھا خاصا پیش کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ انھوں نے تمام اشعار کی تعداد اور بحروں کے اعتبار سے ان کی جدول تیار کر دی ہے۔ آخرالذکر کام کس قدر محنت طلب تھا، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ اگر یہ مضمون موجود نہ ہوتا تو شاید میں اس موضوع کے کئی پہلوؤں کو تشنہ چھوڑ دیتا۔ ایک اور مضمون میں انھوں نے اقبال کے مسترد کلام کا مطالعہ کر کے دکھایا ہے کہ اقبال شروع شروع میں نامانوس اوزان یا زحافات کے بھی شائق تھے۔ لیکن زیر نظر مضمون میں ان کے بہت سے نتائج غلط ہوگئے ہیں کیونکہ انھوں نے صحیح طریق کار نہیں استعمال کیا۔ انھوں نے اپنے تجزیے کی اساس اشعار کی تعداد پر رکھی ہے اور یہ حکم لگایا ہے کہ جب اقبال پر مجازیت اور عجمیت

غالب آنے لگی تو انھوں نے بعض بحروں کو جن کے آہنگ میں عجمیت کم تھی، نظر انداز یا نامقبول کر دیا، یعنی ان بحروں میں کم شعر کہے۔ اس طریق کار میں غلطی یہ ہے کہ انھوں نے اشعار کے فی صد تناسب کے بجائے اشعار کی تعداد کو معیار بنایا۔ ظاہر ہے کہ سو شعروں میں اگر دس شعر کسی بحر میں ہوں اور پانچ سو میں پچاس اسی بحر میں ہوں تو محض اس بنا پر کہ پچاس شعر باعتبار تعداد دس شعروں سے زیادہ ہیں، یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ اشعار کی کم تعداد شغف اور دلچسپی کی کمی کو ظاہر کرتی ہے، کیونکہ سو میں دس اور پانچ سو میں پچاس کا فی صد تناسب تو بہرحال مساوی ہے۔ فی صد تناسب کو نظرانداز کرنے کے باعث گیان چند کے اہم نتائج غلط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

(الف) رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن): گیان چند کا قول ہے کہ ''یہ وزن بہت سہل اور سبک ہوتا ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا۔'' گیان چند کی گنتی کے مطابق اقبال کے سب سے زیادہ اردو اشعار یعنی ۱۵۰۱ اسی وزن میں ہیں لیکن ان میں سے ۶۵۸ ''بانگ درا'' ہی میں ہیں۔ باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی نہیں۔ بقول گیان چند: ''اقبال کے اردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر، آسان اور زیادہ مقبول سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں۔ جب ان پر عجمیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انھوں نے ایسی بحروں کو متاع خاص بنایا: مفتعلن مفاعلن، وغیرہ۔''

یہ سب باتیں کئی اعتبار سے غلط ہیں۔ اول اور اُصولی بات تو یہ کہ کسی بحر کو مزاج کے لحاظ سے ''عجمی'' اور/یا ''حجازی'' بتانا غیرحقیقی اور غیرسائنسی بات ہے۔ یوں تو سب بحریں عربی شاعری کو دیکھ کر بنائی گئی تھیں، لیکن کسی بحر کے بارے میں یہ گمان نہیں کیا گیا کہ اس کا ''مزاج'' حجازی ہے۔ بعض زحافات ضرور ایسے ہیں اور بعض عروضی آزادیاں ضرور ایسی ہیں جو عربی میں رائج ہیں اور اردو میں نہیں ہیں۔ لیکن وہ تو فارسی میں بھی نہیں ہیں، پھر انھیں کسی خاص ملک یا تہذیب سے مختص کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ عمومی قاعدہ ہے کہ ایک زبان کے لیے ایک ہی عروض مناسب ہوتا ہے۔ لہٰذا کوئی بھی زبان ہو، وہ اسی عروض کو اختیار کرے گی جو اس کو راس آتا ہو۔ اردو کے لیے انگریزی عروض ناممکن ہے اور انگریزی کے لیے یونانی عروض ناممکن ہے۔

گیان چند کے تجزیے میں دوسری اہم بات یہ نظرانداز ہو گئی ہے کہ اقبال کے دو مجموعوں میں بحر رمل کا تناسب تقریباً یکساں ہے اور جن دو مجموعوں میں یہ بقیہ دونوں سے کم ہے ان میں بھی کمی کم و بیش یکساں ہے اور ان کے آخری مجموعے (''ارمغان حجاز'') میں اس کا تناسب تقریباً وہی ہے جو پہلے مجموعے ''بانگ درا'' میں ہے۔ ملاحظہ ہو:

مجموعہ	کل اشعار	رمل مثمن مخذوف کے اشعار	تناسب فی صد
بانگ درا	۵۱۵۲	۱۶۵۸	۳۲
بال جبریل	۲۹۱۱	۵۸	۲ء۱
ضرب کلیم	۴۳۸	۸۲	۳ء۵۳
ارمغان حجاز	۵۵۲	۴۸	۲۳ء۹

بحثِ مثمن مخبون مقطوع (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) کے بارے میں گیان چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج غیر ہندی ہے۔ لہٰذا اس بحر کا تناسب بھی اقبال کے مجموعوں میں کے بعد دیگرے کم ہوتے رہنا چاہیے تھا (کیونکہ بقول گیان چند، مرور وقت کے ساتھ اقبال پر ''عجمیت اور حجازیت'' غالب آتی گئی تھی)، لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے:

مجموعہ	کل اشعار	بحث کے اشعار	تناسب فی صد
بانگ درا	۵۱۵۲	۲۱۲	۸ء۴
بال جبریل	۲۹۱۱	۱۹۱	۱۳
ضرب کلیم	۴۳۸	۲۴۴	۲۹ء۲
ارمغان حجاز	۵۵۲	۵۴	۱۷ء۶

بحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) کے بارے میں بھی گیان چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج عجمی یا حجازی ہے۔ لہٰذا اس بحر کا بھی وقوع بعد کے کلام میں کم تر ہونا چاہیے تھا۔ لیکن حقیقت یہاں بھی کچھ اور ہے۔ ملاحظہ ہو:

مجموعہ	کل اشعار	رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع کے اشعار	تناسب فی صد
بانگ درا	۵۱۵۲	۲۵۳	۴۱ء۱
بال جبریل	۲۹۱۱	۸۴	۴ء۰
ضرب کلیم	۴۳۸	۱۱۹	۳۲ء۸
ارمغان حجاز	۵۵۲	۴	۱ء۵

''ارمغان حجاز'' میں تناسب یقیناً بہت کم ہے۔ لیکن ''ضرب کلیم'' جو عجمی اور حجازی لے (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) کے لیے ممتاز ہے، اس میں یہ تناسب بقیہ تینوں مجموعوں سے بہت زیادہ

ہے۔ یہ بات درست ہے کہ بحر منسرح کو اقبال نے ''بانگِ درا'' میں بالکل نہیں برتا اور یہ بحر اقبال سے پہلے اردو میں بہت کم تھی۔ (ناپید نہیں تھی، میر نے اس میں کئی غزلیں کہی ہیں۔) لیکن خود گیان چند کے بموجب ایک دوسری بحر، جو عجمی اور حجازی رنگ رکھتی ہے، یعنی (رجز سالم اور مطوی مخبون) وہ صرف ''بانگِ درا'' اور ''بالِ جبریل'' میں ملتی ہے۔ رجز سالم تو ''بانگِ درا'' کے علاوہ کسی بھی مجموعے میں نہیں ہے۔ لہٰذا اگر اقبال کے کلام میں عجمی یا حجازی لے بعد میں تیز تر ہو بھی گئی تو اس کا اظہار کسی مخصوص بحر میں نہیں ہوا۔

(ب) گیان چند کا دوسرا استنباط یہ ہے کہ ''چھوٹے اور مسدس اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں ہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔''

افسوس کہ یہ استنباط بھی غلط ہے۔ اگر چہ اقبال نے کسی ایک چھوٹی بحر میں کثرت سے شعر نہیں کہے، اور دو مشہور چھوٹی بحروں کو نظر انداز بھی کر دیا، لیکن مجموعی طور پر چھوٹی بحروں میں ان کا کلام خاصا ہے۔ انھوں نے کل ملا کر سات چھوٹی بحریں استعمال کی ہیں اور ان کے پورے کلام کا ساڑھے تیرہ فی صد حصہ ان بحروں میں ہے۔ یہ تناسب میر سے کچھ ہی کم ہے۔ میر کے کلیات میں شروع کے ۱۹۷۶ اشعار میں (جو اقبال کے اشعار کی کل تعداد ہے) گیارہ سو شعر، یعنی اٹھارہ اعشاریہ چھ فی صد اشعار چھوٹی بحروں میں ہیں۔ بعد کے دیوانوں میں میر کے یہاں یہ تناسب کم بھی ہو گیا ہے۔ خاص کر دیوان چہارم، پنجم اور ششم میں۔ غالب کے مروج دیوان میں دو ہزار شعر بھی نہیں ہیں۔ اس لیے میں نے ان کے شروع کے پانچ سو اشعار کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ پانچ سو میں سے ۲۵ اشعار یعنی دس اعشاریہ چار فی صد شعر چھوٹی بحروں میں ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ اقبال کا ساڑھے تیرہ فی صد تناسب ایسا نہیں ہے کہ اس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ چھوٹی بحریں اقبال کے یہاں نا مقبول تھیں۔

ان وضاحتوں اور غلط فہمیوں کے ازالے کے بعد ہم اس سوال کا جواب تلاش کر سکتے ہیں کہ اقبال کے عروضی نظام میں وہ کون سی صفات تھیں جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے؟ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ ہماری بحروں کی نمایاں ترین صفت ان کی یکسانی اور ہمواری ہے، یعنی مروجہ اوزان میں اگر کوئی ایسا تغیر کیا جائے جو جائز یا مانوس نہ ہو تو مصرع وزن سے خارج معلوم ہونے لگتا ہے۔ استثنائی مثالوں کے علاوہ ہمارے یہاں نظم یا غزل کا پہلا مصرع جس وزن میں ہوتا ہے نظم یا غزل کے باقی تمام مصرعے اسی وزن کے پابند ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے جہاں آہنگ میں ہمواری آتی ہے وہاں اکتاہٹ پیدا کرنے والی یکسانیت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ دنیا کے

اکثر عروضی اس بات پر متفق ہیں کہ بحر کا استعمال ایسا ہونا چاہیے کہ بحر نہ بدلے، لیکن اس میں یکسانیت بھی نہ ہو۔ وہائٹ ہیڈ (A. N Whitehead) نے کہا ہے کہ آہنگ کا عطر، ندرت اور یکسانی کے امتزاج میں ہے۔ محض تکرار آہنگ کے لیے اسی طرح سم قاتل ہوتی ہے جس طرح محض مختلف آہنگوں کا بے ربط اجتماع۔ اس حقیقت کی طرف ڈاکٹر جانسن نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا کہ لطف پیدا کرنے والے تغیرات کا تعلق شاعری کی گرامر سے نہیں بلکہ شاعری کے فن سے ہے۔

بعض لوگوں نے کہا ہے کہ بحر زبان کا خاصہ نہیں ہے بلکہ زبان کو استعمال کرنے کا ایک رسومیاتی (Conventional) طریقہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو ان طریقوں کی اضافی خوبی یا خرابی کے بارے میں بحث ممکن ہونا چاہیے اور یہ ممکن ہے بھی، کیوں کہ اگر بحر کا دباؤ یک آہنگی پیدا کرتا ہے اور یک آہنگی خوب چیز نہیں ہے تو بحر کے دباؤ کو کم وبیش قائم رکھتے ہوئے آہنگ میں تنوع پیدا کرنا ممکن اور مناسب ہوگا۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آہنگ کا تنوع فی نفسہٖ ایک خوبصورت چیز بھی ہو۔ بحروں میں جائز تغیرات بھی، اگر وہ نامانوس ہوں، کانوں پر گراں گذرتے ہیں۔ گیان چند جین جیسے ماہر عروضی نے مجھ کو ایک خط میں لکھا کہ وہ ایک آدھ بحروں کے علاوہ، تسکین اوسط کو کسی جگہ برداشت نہیں کر سکتے۔ حالانکہ تسکین اوسط ہمارے عروض میں وہ سب سے بڑا ذریعہ ہے جس کے توسط سے جائز اور خوش گوار تغیرات پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ اقبال نے اپنے مستر دکلام میں تسکین اوسط کا جابجا استعمال کیا ہے۔ لیکن شاید اسی وجہ سے کہ تسکین اوسط کا بر پا کردہ تغیر کانوں کو مانوس نہیں ہے، اور اس لیے اکثر لوگوں کو خوش آہنگ نہیں معلوم ہوتا، اقبال نے اپنے متداول کلام میں تسکین اوسط کو صرف انھیں مقامات پر استعمال کیا جو مانوس ہیں۔

دوسرا طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ شاعر تجربے کرے۔ مثلاً ایک نظم میں دو یا دو سے زیادہ بحریں استعمال کرے، یا نئی بحریں استعمال کرے۔ آخر الذکر صورت میں کامیابی بہرحال محدود رہتی ہے کیونکہ بحروں کی تعداد محدود ہے اور نامانوس بحروں کے ساتھ بھی وہی خطرہ ہے جو نامانوس زحافات کے ساتھ ہے، یعنی لوگ ان کو نامطبوع ٹھہراتے ہیں۔ اقبال نے کوئی نئی بحر استعمال نہیں کی ہے، بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں انھوں نے بہت سی مشہور اور مانوس بحروں کو بھی ترک کر دیا۔ گیان چند جین اور مسعود حسین خاں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال نے بعض نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی ہیں۔ لیکن یہ تجربہ بھی اقبال نے کثرت سے نہیں کیا اور نہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جن نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی گئی ہیں وہ ہر حال میں ان نظموں سے زیادہ خوش آہنگ ہیں جن میں ایک ہی بحر استعمال ہوئی ہے۔

لہٰذا شعر کے آہنگ میں تازگی لانے کے لیے اقبال نے تجرباتی یا نامانوس راہوں سے بڑی حد تک اجتناب کیا ہے۔ اس کے برخلاف انھوں نے وہ طریقے اختیار کیے جو عام طالب علم کو محسوس بھی نہیں ہوتے اور اپنا کام کر جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ ان کے شعر میں پیوست ہیں۔ اس اجمال کی مختصر تفصیل یہ ہے:

(الف) اقبال نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انھیں شکستہ بحر یا بحر مکرر کہتے ہیں۔ ایسی بحروں میں ہر مصرع میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحروں میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے۔ چونکہ اس وقفے کا موزونیت سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظرانداز بھی کر سکتے ہیں۔ چونکہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحریں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبال نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ ''شکوہ'' کا پہلا ہی بند دیکھیے۔

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں   فکر فردا نہ کروں محو غم دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں   ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

پہلے تینوں مصرعوں میں وقفہ ٹھیک ایک ہی جگہ ہے۔ ''کیوں زیاں کار بنوں'' ''فکرِ فردا نہ کروں'' ''نالے بلبل کے سنوں'' اس طرح ان تینوں مصرعوں میں وقفہ ان کو تین کے بجائے چھ مصرعوں کی شکل دے دیتا ہے۔ ان تینوں ٹکڑوں کا (یعنی وقفے سے پہلے آنے والے تینوں ٹکڑوں کا) وزن متحد ہے:

فاعلاتن فعلن۔ اس کو ایک اور طرح پڑھیں تو فع فعولن فعلن بنتا ہے۔ دوسرے تین ٹکڑوں کا وزن، ظاہر ہے، متحد ہے جیسے فعل فعولن فعلن۔ (یعنی جب دوسرے رُکن کا فعلاتن دو حصوں میں تقسیم

ہوگیا تو پہلا حصہ فعلن پر ختم ہوا، اور دوسرا حصہ اگلے رکن سے مل کر فعل فعولن کی شکل اختیار کرگیا۔) لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایسی بحر کو، جو دراصل فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کا وزن رکھتی ہے، اقبال نے دو حصوں میں اس طرح منقسم کیا کہ تقریباً برابر وزن کے دو مصرعے حاصل ہو گئے: فع فعولن فعلن اور فعل فعولن فعلن۔ ظاہر ہے کہ تین مصرعوں کی جگہ چھے مصرعوں کا اثر پیدا کرنا اور ان چھے مصرعوں کو تقریباً ہم وزن رکھنا وقفے کا کرشمہ ہے اور وقفے کا یہ استعمال عروضی مہارت کے بغیر ممکن نہیں۔ چوتھے مصرعے میں یک آہنگی کو توڑنے کے لیے دو وقفے دیے گئے ہیں: ''ہم نوا'' کے بعد اور ''گل ہوں'' کے بعد آہنگ کی یکسانیت اور تقریباً برابر کے چھے مصرعوں کی بنا پر chanting یعنی جاپ کی سی کیفیت پیدا ہوئی تھی اور وہ زائل ہوگئی۔ پانچویں مصرعے میں وقفہ ''جرأت آموز'' کے بعد ہے۔ یعنی فاعلاتن ف، کے بعد، دوسرے مصرعے میں ''سے'' کے بعد یعنی فاعلاتن فع کے بعد وقفہ دے کر ترقی کی صورت پیدا کردی گئی۔

اب ''جواب شکوہ'' کا پہلا بند دیکھیے۔

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے — پر نہیں طاقت پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے رفعت پہ نظر رکھتی ہے — خاک سے اٹھتی ہے گردوں پہ گذر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا نالۂ بے باک مرا

''دل سے'' کے بعد خفیف سا وقفہ ہے۔ ''نکلتی ہے'' کے بعد وقفہ واضح ہے۔ ''دل سے'' کے بعد وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرع رباعی کے وزن میں آگیا: ''جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے'' (مفعول مفاعیل مفاعیلن فع۔) ''ہے'' کے بعد واضح وقفہ کے باعث رباعی کا آہنگ قائم نہیں ہوتا۔ لیکن اس کا خفیف شائبہ موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''پر نہیں'' کے بعد واضح وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرعے میں بحر سریع کی کیفیت پیدا ہوگی: ''طاقت پرواز مگر رکھتی ہے'' (مفتعلن مفتعلن مفعولن) ان دو مصرعوں کے آہنگ میں جو تیزی اور نیاپن تھا اس میں ٹھہراو لانے کے لیے تیسرے اور چوتھے مصرعے میں وقفے کی جگہ متحد ہے۔ یعنی فاعلاتن فع کے بعد۔ (''قدسی الاصل ہے''، ''خاک سے اٹھتی ہے'') پانچویں مصرع میں ٹھہراو کی اس کیفیت کو اور مستحکم یوں کیا گیا کہ ''عشق تھا'' کے بعد واضح وقفہ دیا اور ''فتنہ گر''، ''سرکش'' کے بعد ہلکا وقفہ دیا۔ سست روی کی اس کیفیت کے بعد آخری مصرع بغیر کسی وقفے کے برق بے اماں کی طرح پھٹ پڑتا ہے۔

(ب) جب ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' جیسی نظموں کا یہ عالم ہے تو بہترین نظموں کے

بارے میں کچھ کہنا غیر ضروری ہے۔ وقفے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فائدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقفہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے۔ ہماری زبان میں تاکیدی وزن کا وجود نہیں۔ اگرچہ بعض لوگوں مثلاً رالف رسل، گیان چند جین اور جابر علی سید نے ہماری زبان میں اس کی کارفرمائی دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے وہ معنوی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہرحال۔ بحر کی مرہون منت ہے۔ غالب اس فن میں سب سے کامیاب ہیں۔

تو دوست / کسی کا بھی / ستم گر نہ / ہوا تھا
اوروں پہ / ہے وہ ظلم / کہ مجھ پر نہ / ہوا تھا
جان دی دی / ہوئی اسی / کی تھی
حق تو یہ ہے / کہ حق ادا / نہ ہوا
نیند اس کی / ہے دماغ اس / کا ہے راتیں / اس کی ہیں
تیری زلفیں / جس کے شانوں / پر پریشاں / ہو گئیں

ایک مصرعے میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبال نے اس ہنر کو برتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرعے میں کئی الفاظ ایسے کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں۔ دونوں کی مثالیں ''ساقی نامہ'' سے ملاحظہ ہوں ۔

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی — اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی
وہ مے جس سے ہے سوز و ساز ازل — وہ مے جس سے کھلتا ہے راز ازل
تمدن تصوف شریعت کلام — بتان عجم کے پجاری تمام
بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا — لغت کے بکھیڑوں میں الجھا ہوا
یہی کچھ ہے ساقی متاع فقیر — اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

''اچکتی'' کے بعد ''اٹکتی'' غیر متوقع ہے۔ ''تمدن'' کے بعد ''تصوف'' غیر متوقع ہے۔ ''تمدن'' کے بعد ''تصوف'' غیر متوقع ہے۔ لیکن ''تصوف'' کے بعد ''شریعت'' اور ''کلام'' دونوں متوقع ہیں۔ ''سلجھا'' کے بعد ''الجھا'' غیر متوقع ہے۔ ان تمام اشعار میں بحر کی رفتار متنوع ہے کیونکہ وقفہ تقریباً ہر جگہ ہے اور ہر جگہ اختیاری ہے۔ اکثر جگہ اقبال نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے تو وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ''طلوع اسلام'' کے بعض مصرعے حسب ذیل ہیں:

کہ خونِ صد ہزار انجم // سے ہوتی ہے سحر پیدا
بڑی مشکل سے ہوتا ہے // چمن میں دیدہ ور پیدا
مکاں فانی // مکیں آنی // ازل تیرا // ابد تیرا
اخوت کی جہاں گیری // محبت کی فراوانی
برا ہیمی نظر پیدا // مگر مشکل سے ہوتی ہے //
ہوس چھپ چھپ // کے سینوں میں // بنا لیتی // ہے تصویریں
ادھر ڈوبے // ادھر نکلے // ادھر ڈوبے // ادھر نکلے
یہ ہندی وہ // خراسانی // یہ تورانی // وہ افغانی
بہار آمد // نگار آمد // نگار آمد // قرار آمد

(پ) الفاظ کو ارکان پر برابر برابر تقسیم کرنے کا ایک بڑا فائدہ اقبال نے یہ نکالا ہے کہ جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ ''مسجد قرطبہ'' میں اس کی کارفرمائی سے بحر کی رفتار حسبِ دلخواہ سست کر لی گئی ہے۔ جہاں مزید وقفہ نہیں ہے، وہاں رفتار تیز ہے۔ شروع کے تین مصرعے جو ''سلسلۂ روز و شب'' سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں ''سلسلۂ'' کے بعد وقفہ نہ دیا جائے تو ''روز و شب'' کے بعد جھٹکا لے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی بحر مکرر میں جس کا دوسرا اور چوتھا رکن پہلے اور تیسرے رکن سے چھوٹا ہے، نظم کے شروع میں ایسا جھٹکا آغاز کی روانی میں خلل انداز ہوتا ہے۔

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ

''سلسلۂ'' کے بعد خفیف سا وقفہ ''روز و شب'' کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ Glide کا اثر پیدا کرتا ہے۔ اس کا پورا عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے۔

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

''تو ہو اگر'' اور ''میں ہوں اگر'' کا آہنگ ''موت ہے'' اور ''موت ہے'' کے آہنگ سے مختلف ہے۔ کیوں کہ دونوں ''اگر'' کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف ''برات'' کے بعد وقفہ ہے۔
اقبال نے وقفہ کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسائل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو

باہم پیوست کرنا، یعنی end stopped کی جگہ run on مصرعے لکھنا، مصرع کے آخر میں حرف ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں تنوع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدل جانے کا التباس ہو، چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحروں کا تناسب، وغیرہ کئی اور چیزیں بھی ہیں۔ لیکن ان پر گفتگو ایک صحبت میں نہیں ہو سکتی۔ یہ موضوع ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا ہے۔

تفہیم اقبال

شرکائے گفتگو:
عرفان صدیقی، شمس الرحمٰن فاروقی، نیر مسعود

پہلی نشست

عرفان صدیقی: کلام اقبال کی تفہیم کے سلسلے میں جو چیز سب سے پہلے ذہن میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ ان کے یہاں تاریخی، مذہبی، اساطیری حوالے، تلمیحات اور استعارے، اتنی کثرت سے ملتے ہیں کہ لگتا ہے جب تک ان سے پوری طرح واقفیت نہ ہو اس کلام کی تہ تک پہنچنا مشکل ہوگا۔ اقبال کے یہاں یہ حوالے دوسرے شاعروں کے مقابلے زیادہ ہیں۔ ان کی بہت سی شاعری مختلف رجحانات، تحریکوں اور تاریخی واقعات سے کوئی ربط اور سلسلہ رکھتی ہے۔ مثلاً جب ہم پڑھتے ہیں۔

لے گئے تثلیث کے فرزند میراث خلیل
خشت بنیاد کلیسا بن گئی خاک حجاز
ہوگئی رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے ہیں آج مجبور نیاز

تو ''کلاہ لالہ رنگ'' کو صرف سرخ رنگ کی ٹوپی سمجھ لینے سے کام نہیں بنتا۔ جب تک آپ کو یہ معلوم نہ ہو کہ خلافت عثمانیہ کا زوال کس طرح ہوا اور اس میں انگریزوں کا کیا کردار رہا تھا، اس وقت تک کلاہ لالہ رنگ، یا ترکی ٹوپی کے رسوا ہونے کا مفہوم روشن نہیں ہوتا۔ فاروقی صاحب، آپ کا

کیا خیال ہے؟ کیا ان حوالوں کو سمجھے بغیر کلامِ اقبال کی علیحدہ سے تفہیم ممکن ہے؟

شمس الرحمن فاروقی: اس میں شک نہیں کہ جیسا آپ نے فرمایا، اقبال کے یہاں تاریخی اشارے، علمی اشارے، فلسفیانہ اشارے کثرت سے ہیں اور جب تک ان سے کچھ نہ کچھ واقفیت نہ ہو تب تک بہت سے اشعار کا مفہوم سمجھ میں نہیں آتا، اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ ان اشعار کی بڑائی اور عظمت سمجھ میں نہیں آتی۔ لیکن ایک مشکل اور بھی ہے اس سے زیادہ، وہ اس وقت پیش آتی ہے جب تاریخ اور فلسفے کا وہ تصور جو اقبال کے ذہن میں تھا، اس سے واقفیت نہ ہو۔ کیونکہ یہ تو ممکن ہے کہ جو واقعات ہیں، وہ تاریخ میں لکھے ہوئے دیکھ لیے جائیں کہ ۱۹۰۳ میں یہ ہوا اور ۱۹۰۴ میں یہ ہوا، اور سلطان عبدالمجید کو یوں معزول کیا گیا ان کو کتابوں میں دیکھ سکتے ہیں..... سمجھ لیجیے۔ لیکن جیسے یہ شعر ہے۔

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسینؓ ابتدا ہے اسمٰعیلؑ

اب اس میں اسلامی اور مسلم تاریخ کا بھی ایک خاص نظریہ ہے، اس سے واقفیت چاہیے۔ مان لیجیے میں آپ کو بتا بھی دوں کہ صاحب، اس میں اسمٰعیل علیہ السلام کی اور حسین علیہ السلام کی قربانی کا جو معاملہ ہے، جوان کا معرکہ تھا حق و باطل کا، وہ ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک پورا تاریخی پس منظر اور تاریخ کا ایک تصور بھی ہے۔

اور وہیں پر مشکل آپڑتی ہے۔ اب، مثلاً یہ کہ چونکہ ہم نے پچھلے پچاس ساٹھ ستر برس سے اقبال کا ایک طرح سے استحصال کر رکھا ہے، کچھ لوگ جو ایک خاص نظریے کے مالک ہیں وہ اقبال کو بھی اسی نظریے کا حامل سمجھنا چاہتے ہیں۔ کوئی انھیں انقلابی کہتا ہے، کوئی مسلم Chauvinistic، کوئی کہتا ہے وہ پاکستان کے نظام کے گویا بانی تھے وغیرہ وغیرہ۔ کچھ لوگ جو اقبال کے مخالف ہیں، وہ کہتے ہیں کہ ان کے فاشسٹ خیالات ہیں، جنگ جویانہ خیالات ہیں، وہ امن کے مخالف ہیں، قوت کے حامی ہیں، وغیرہ۔ تو یہاں مشکل آپڑتی ہے کہ جب اقبال کا ایک تصورِ تاریخ ہے اور اس کو سمجھے بغیر ہم ان کے کلام کی پوری معنویت کو نہیں سمجھ سکتے، تو اس تصورِ تاریخ کو ہم کیسے متعین کریں؟ چونکہ اقبال کے ساتھ vested interest بہت ہیں، اس لیے.....اب اگر اسی شعر کو آپ لے لیجیے: غریب و سادہ و رنگیں ہے. تو اس میں سوشلسٹ قسم کا نقاد تاریخی اعتبار سے کچھ اور معنی بتائے گا، جو اسلام پسند ہے وہ کچھ اور معنی نکالے گا، جو اقبال کو قومیت پرست ثابت کرنا چاہتا ہے، کہ گویا ہندوستان کی سالمیت کے معاملے میں وہ کانگریس کی پالیسیوں کے حامی تھے، کم و بیش، وہ اور معنی نکالے گا۔ کتنے

معنی نکالے کوئی۔ تو سب سے پہلے یہ طے کرنا ضروری ہے کہ اقبال کا اپنا تصورِ تاریخ، تصورِ فلسفہ اور تصورِ فن کیا تھا اور اس کو ہم اپنے طور پر نہیں، خود اقبال کے اقوال، تصورات اور کلام سے نکالیں۔ ایک تو صاحب یہ مشکل ہے، دوسری مشکل یہ ہے کہ بہت ساری چیزیں جو اقبال نے پڑھی تھیں وہ ہماری دسترس میں نہیں ہیں۔ مثلاً ان کے وہ اشعار جو فلسفیوں، اسپنوزا، افلاطون، ہیگل وغیرہ یا شعرا، جیسے بائرن، براؤننگ وغیرہ کے بارے میں ہیں۔ اب وہ تو دو دو شعر لکھ کر چلے گئے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے ان کے پیچھے خود اقبال کا پورا انیسویں صدی کے ذہنی مزاج کو سامنے رکھتے ہوئے مطالعہ تھا کہ ۱۸۹۰ یا ۱۹۰۴، ۱۹۰۵، ۱۹۱۰ کے قریب مغربی یورپ میں لوگوں کا بائرن کے بارے میں کیا خیال تھا، براؤننگ کے بارے میں کیا خیال تھا، اس سے واقفیت اگر نہ ہو تو پھر یہ اشعار... آپ تعریف ضرور کردیں گے۔ لیکن ان اشعار کی گہرائی تک نہیں پہنچیں گے۔ تو معاملہ صرف میکانیکی طور پر تلمیحات اور حوالوں کا نہیں ہے، بلکہ ان کے پیچھے جو تاریخی فلسفیانہ تصورِ اقبال کے ذہن میں تھا اس تک پہنچنے کا بھی معاملہ ہے۔

عرفان صدیقی: فاروقی صاحب، آپ نے بہت صحیح فرمایا، اقبال کے یہاں بعض حوالے ایسے ہیں کہ محض تاریخی طور پر آپ انھیں تھوڑا سا decode کرلیں تو کام نہیں بنتا۔ مثال کے طور پر انھوں نے بہت سے مغربی مفکرین کے اقوال کا ایک طرح سے ترجمہ کردیا ہے، جمہوریت کے بارے میں، آمریت کے بارے میں، فلاں اُصول کے بارے میں، فلاں تحریک کے بارے میں، تو دیکھنا یہ ہے کہ اقبال کے پورے شعری، فکری نظام میں ان چیزوں کی اہمیت کیا ہے۔ مثلاً انھوں نے ایک جگہ کہہ دیا کہ صاحب وہ بھی ترجمہ ہے، کہ۔

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں
بندوں کو گنا کرتے ہیں، تولا نہیں کرتے

درست کہا اچھا، اب مجھے یہ لگتا ہے کہ بظاہر انھوں نے محض ترجمہ کردیا ہے لیکن دراصل یہ جمہوریت پر ان کا Comment بھی ہے اور جب Comment ہے تو اس میں شاعر کا اپنا نقطۂ نظر بھی شامل ہوگیا۔ نیر صاحب، آپ کا اس سلسلے میں کیا خیال ہے؟

نیر مسعود: عرفان صاحب، ہمارے سامنے جو مسئلہ ہے وہ ایک تو اسی نقطۂ نظر کو سمجھنے کا ہے۔ اس کو ہم صحیح سمجھ رہے ہیں یا نہیں۔ یہ تو بعد میں... بلکہ وہ ہم قارئینِ ادب کا دردِ سر ہے بھی نہیں۔

عرفان صدیقی: ہاں، بالکل صحیح ہے۔

نیر مسعود: آپ نے صحیح فرمایا کہ اقبال کے یہاں مختلف قسم کے حوالے اور تلمیحات بکثرت ہیں۔ حوالے اور تلمیحات ہماری شاعری میں پہلے بھی بہت تھیں۔ یعنی علوم کا ایک وسیع قسم کا مطالعہ اپنی کلاسیکی شاعری کو سمجھنے کے لیے پہلے بھی ہمارے لیے ضروری تھا۔ تھوڑا بہت نجوم جانیں، کچھ طب جانیں، کچھ تاریخ، کچھ دینیات جانیں، لیکن وہ مطالعہ صرف شاعری کے حوالے سے تھا۔ مثلاً مانی پیغمبری کا مدعی اور ایک تحریک کا بانی تھا، اس سے ہم کو مطلب نہیں، ہم کو صرف یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ چین کا بہت بڑا مصور تھا۔ حالانکہ نہیں تھا، چینی بھی نہیں تھا۔ لیکن اگر ہم کو اس قسم کا علم نہیں ہے تو ہم ناقص قاری ہیں اور ہم کو شاعری پڑھنے اور سمجھنے کا حق نہیں ہے۔ لیکن اقبال کو سمجھنے کے لیے اتنا ہی علم کافی نہیں ہے جتنا کلاسیکی شعری نظام کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ اقبال کے مطالعے کے لیے ہمارا علم نہ صرف وسیع بلکہ گہرا بھی ہونا چاہیے۔ ہم صرف مانی کو نہ جانیں بلکہ ایران کی پوری ذہنی تاریخ سے بھی ہم کو تھوڑی بہت واقفیت ہو۔ گویا اقبال کو سمجھنے کے لیے ہمیں لغت سے زیادہ انسائیکلوپیڈیا دیکھنا ہوگا۔

شمس الرحمٰن فاروقی: جی ہاں، بہت خوب۔

نیر مسعود: ترکانِ عثمانی کا ابھی ذکر ہوا تھا۔ ایک شعر مجھے یاد آیا۔

کوئی تقدیر کی منطق سمجھ سکتا نہیں ورنہ
نہ تھے ترکانِ عثمانی سے کم ترکانِ تیموری

اس شعر کی شرح بیخود دہلوی نہیں کر سکتے تھے، نہ بیخود موہانی کر سکتے تھے، نہ ہم کر سکتے ہیں جب تک ترکوں کی اس تاریخ سے واقف نہ ہوں جس کی طرف اشارہ کیا گیا۔ تو اقبال کی تفہیم کا ایک تو یہ مسئلہ ہے۔ یہ سیدھا سیدھا علمی مسئلہ ہے جس کے لیے میں نے عرض کیا کہ انسائیکلوپیڈیا چاہیے اور یہ حل بھی ہو سکتا ہے۔ ایک اور بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اقبال فوراً آپ کو مرعوب کر کے مبہوت کر دیتے ہیں۔ خود اپنا تجربہ بتاؤں کہ بچپن میں اقبال کے کلام سے آشنا ہوا اور پہلی ہی بار میں ان کے جو شعر دل پر نقش ہو گئے وہ یہ تھے۔

دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاحِ دیں
جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں
چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب۔۔

وغیرہ، تو اس سے مجھے غرض نہیں تھی کہ المنی کسی آدمی کا نام ہے یا کوئی قوم ہے، یا فرانسیس کوئی شخص تھا یا کوئی ملک یا ملت ہے۔ اصلاحِ دیں کی شورش کیا تھی، اس سے مجھے کوئی مطلب نہیں تھا۔ بس شعر

بہت عمدہ معلوم ہوئے اور دل میں اتر گئے۔

عرفان صدیقی: صحیح ہے۔

نیر مسعود: تو ایک قاری گویا مطمئن ہو گیا۔ اب اسے کوئی فکر نہیں ہے اس لیے کہ وہ لطف اندوز ہو چکا۔ لیکن جب اسی کلام کی تفہیم کا معاملہ ہو تو پھر اب یورپ کی تاریخ سے واقف ہونا بھی ضروری ہو جائے گا۔ وہی بات آ گئی کہ اقبال کو سمجھنے کے لیے ہمیں دوسری طرح کا علم بھی درکار ہے۔ ایک اور مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب ہم اپنے کلاسیکی شعری نظام کی مانوس چیزیں اقبال کے یہاں پاتے ہیں۔ لیکن ان کو بھی سمجھنے میں ہمارا گذشتہ مطالعہ اور شعری مسلمات کا علم ہماری مدد نہیں کرتا۔ مثلاً سب سے سامنے کی چیز ہے ''عشق''۔ اقبال کے یہاں عشق کا ذکر تو بہت ہے لیکن یہ وہ عشق نہیں ہے جس سے ہم واقف چلے آر ہے ہیں۔ ''خواجہ'' اقبال کے یہاں کیا ہیں؟ ''ملا'' کیا ہیں؟ یہ مختلف قسم کے لوگ بن گئے ہیں۔ اقبال کو سمجھنے میں ایک مسئلہ یہ بھی ہے اور اس کا حل بھی بڑی حد تک اقبال کے کلام ہی میں موجود ہے۔ اقبال کے یہاں ''عشق'' کیا ہے، یہ معلوم کرنے کے لیے اقبال ہی کو پڑھیے۔ لیکن بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو صرف اقبال کو پڑھنے سے حل نہیں ہوں گی۔ گذشتہ گفتگوؤں میں ہم اس بات پر متفق ہوئے تھے کہ میر اور غالب کو سمجھنے کے لیے انھیں کو پڑھنا کافی ہے۔ لیکن اقبال کو سمجھنے کے لیے صرف اقبال کو پڑھنا...

عرفان صدیقی: ... کافی نہیں ہے۔

نیر مسعود: بلکہ مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بھی پڑھنا کافی نہیں ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ایک بات مجھے اس میں اور کہنے کا خیال آیا۔ جیسا کہ نیر صاحب نے فرق کیا، کہ بہت ساری معلومات ہیں جو کتابوں میں ملتی ہیں۔ انسائیکلوپیڈیا وغیرہ ہم دیکھ سکتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ صرف اطلاع نہیں، بلکہ اقبال کے کلام کو سمجھنے کے لیے کچھ علم بھی چاہیے۔ اب جیسا میں سمجھتا ہوں، علم سے مراد صرف یہ نہیں کہ صاحب، آپ نے فلسفہ پڑھا ہو، تاریخ پڑھی ہو، بلکہ عمومی طور پر ایک ایسا ذہن ہو جو علمی مسائل کو انگیز کر سکتا ہو اور علمی مسائل سے لطف اٹھا سکتا ہو۔ اگر لطف نہیں ملتا تو پھر مشکل ہو جائے گا کہ آپ اقبال کے کلام کو کسی بھی صورت سے پسند کر سکیں۔ بہت سے لوگ جو اقبال کے شاکی ہیں انھوں نے کہا صاحب دیکھیے یہ تمام اونچی اونچی باتیں کرتے ہیں، بڑی بلند آہنگی ہے، مگر دل کو چھونے والی بات نظر نہیں آتی۔ تو یہ بھی ایک مسئلہ ہے کہ دل کو چھونے والی بات اقبال کے یہاں ہے یا نہیں ہے، اور اگر نہیں ہے تو اس سے اقبال کا نقصان کتنا ہوا ہے؟

میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ آج کے زمانے کے لحاظ سے دل کو چھونے والی بات اقبال کے یہاں کم ملے گی۔ ممکن ہے ۱۹۲۰ یا ۱۹۳۰ میں جب بڑا انقلابی اور حریت پسندی کا ماحول تھا تو ان کے کلام میں یہ صفت رہی ہو کہ وہ لوگوں کے دلوں کو گرما دے اور ان کو میدان میں لے آئے۔ لیکن آج جوان کے یہاں strong affirmation ہے وہ کچھ ہم کو گویا متاثر نہیں کرتا۔ چونکہ دنیا اتنی منتشر اور تہ و بالا ہو چکی ہے اور ہم لوگوں کے آدرش اور آئیڈیل اتنے شکستہ اور مجروح ہو چکے ہیں کہ اب اقبال کے یہاں جو self assurance ہے وہ ذرا کھٹکتی ہے، اور اگر علمی مذاق نہ ہو تو اور بھی کھٹکے گی۔ لیکن پھر بھی اس شاعر کی جو فکر کی جولانی ہے وہ متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔

کہتے ہیں کبھی گوشت نہ کھاتا تھا معری

اب ابوالعلا معری کے بارے میں تین صفحے لکھ دیجیے، کچھ بھی پلے نہیں پڑے گا، اس لیے کہ جہاں لے جا کر ختم کیا ہے اس نے۔

ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات

یہ ایک فکری معاملہ ہے۔ آدمی اگر علمی اور فکری ذہن رکھتا ہے تب تو اس نظم کو بہت پسند کرے گا اور enjoy کرے گا۔ اور وہ ذہن اگر نہیں ہے تو .. اچھا ہم لوگوں کی نسل کے مقابلے میں اگر آپ دیکھیں، جیسا کہ نیر صاحب نے کہا کہ بارہ پندرہ برس کی عمر میں پڑھنا شروع کیا، پلے نہیں پڑ رہا ہے لیکن ..

عرفان صدیقی: ہاں، مرعوب ہو رہے ہیں اور متاثر ہو رہے ہیں...

شمس الرحمٰن فاروقی: ... کہ کیا چیز ہے بھئی! جھوم رہے ہیں اس پر۔ لیکن آج، مثلاً اپنے بچوں کو اقبال پڑھاتے وقت میں نے محسوس کیا، میری بیٹیاں مجھ سے پوچھتی تھیں کہ صاحب ٹھیک ہے، لیکن بات کچھ بن نہیں رہی ہے، تو وہ اسی وجہ سے کہ جس طرح کا تیقن اور جس طرح کا بلند آہنگ دعویٰ اقبال کے یہاں ملتا ہے وہ موجودہ ذہن کو متاثر نہیں کرتا۔ میں تو یہی سمجھتا ہوں۔

عرفان صدیقی: فاروقی صاحب، آپ نے یہاں دو بہت اہم نکتے اُٹھائے۔ ایک تو اقبال کی شاعری کی... اگر میں اس کو تاثیر کہوں تو انگیز کر لیجیے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں ہاں، تاثیر...

عرفان صدیقی: کہ دل کو چھوتی نہیں ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں اس وقت ہمارے اس مسئلہ تفہیمِ اقبالؔ سے اس کا سیدھا سروکار نہیں ہے جس سے ہم کہنا چاہیے جنگ لڑ رہے ہیں۔ یہ اس لیے کہ...

شمس الرحمٰن فاروقی: سروکار تو صاحب، خیر میں بعد میں عرض کروں گا۔ آپ کہہ لیجیے۔

عرفان صدیقی: تو اس کو تھوڑی دیر کے لیے ملتوی رکھتے ہیں کہ تاثیر اور اثر کا معاملہ کیا ہے۔ لیکن یہ بات طے ہوگئی کہ اقبال کے سلسلے میں محض مطلب شناسی سے کام نہیں بنتا۔ جب تک آپ اس کی شعری فکر کی تہ تک نہ پہنچیں، اور اس تک پہنچنے کے لیے جیسا کہ ہمارے نیر صاحب نے فرمایا، صرف لغات سے یا اور فرہنگوں سے، بلکہ قاموس سے بھی کام نہیں چلتا۔ اقبال کے حوالوں کو بہر حال decode کرنا ہے، اس کے بغیر اقبال فہمی کے سلسلے میں قدم آگے نہیں بڑھا سکتے۔ اس کے علاوہ آپ کو اس پورے عصر کی تاریخ کو سمجھنا ہوگا۔

شمس الرحمٰن فاروقی: یہ بات صحیح ہے۔ لیکن اس میں کچھ باتیں ایسی ہیں جو میں اگلی نشست میں عرض کروں گا جہاں مجھے کچھ اختلاف بھی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ فکری تاریخ اور خود اقبال کی ذہنی تاریخ سے واقفیت کے بغیر اقبال کا کلام خاصا مشکل معلوم ہوگا۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اس کے دروازے بند نظر آئیں گے۔

عرفان صدیقی: جی ہاں درست ہے۔ شکریہ۔

دوسری نشست

عرفان صدیقی: پچھلی گفتگو میں فاروقی صاحب، آپ نے یہ اہم نکتہ اُٹھایا تھا کہ آج کے ماحول میں جب ہم اقبال کی شاعری پڑھتے ہیں تو بہت سی جگہوں پر اس کی تاثیر پہلے کی طرح دل پر قائم نہیں ہوتی۔ اب میں چاہتا ہوں کہ یہ بات یہاں صاف ہو جائے کہ کسی شعر کی تاثیر کا اس شعر کی تفہیم سے کتنا تعلق...

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں، یہ تو اتنا عمدہ سوال اُٹھا ہے اس وقت کہ میرے خیال میں نیر صاحب بھی اس کی داد دیں گے۔

نیر مسعود: یقیناً!

شمس الرحمٰن فاروقی: میرا خیال یہ ہے کہ شعر کو سمجھنے کے لیے اس سے متاثر ہونا ضروری ہے۔ جب تک شعر کی تاثیر آپ کے ذہن پر مرتب نہیں ہوگی، تب تک آپ اس کی تہیں کھولنے سے قاصر رہیں گے، اس لیے کہ تاثیر کے بغیر اس کی شکل یہ ہو جائے کہ گویا کوئی معما ہے۔ آپ دماغ لگاتے رہیے، پسینہ ٹپکاتے رہیے، وہ آپ کے ذہن میں شعر کی سطح پر جلوہ گر نہیں ہوگا۔ رچرڈس نے

بہت مزے کی بات کی تھی کہ کسی نظم کے معنی بیان کرنا اس کو سمجھنے کا طریقہ نہیں بلکہ یہ خود نظم ہے۔ اس لیے میں نے عرض کیا کہ جب تک شعر آپ پر اثر نہ کرے، آپ کو برانگیخت نہ کرے کہ اس کو سمجھنے کے لیے کچھ زحمت کریں، کچھ کوشش کریں، اس وقت تک... میں نے پچھلی گفتگو میں عرض کیا تھا کہ اقبال کو exploit بہت کیا گیا۔ کوئی کہتا ہے اقبال فلسفی، کوئی کہتا ہے اقبال اسلامی مفکر۔ مگر اقبال کا بہت سا ایسا کلام ہے جس میں تاثیر ہی تاثیر ہے، معنی اور تصور کا معاملہ جانے دیجیے۔ خود ''مسجد قرطبہ'' کو لے لیجیے۔ اب بلاوجہ اس میں فلسفے چھانٹے جا رہے ہیں کہ صاحب یہ وہ ٹائم ہے اور real ٹائم ہے، اور فلانا ٹائم ہے۔ مگر وہاں تو یہ ہے کہ دو مرتبہ آپ پہلا مصرع پڑھ دیجیے ع سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات، تو رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ یہ ضروری ہے کہ اقبال کے کلام کے اس پہلو کو .. جو اس کا آہنگ ہے، خوب صورتی ہے، بہاؤ ہے، اس کی روشنی میں دیکھیں کہ یہ شعر اچھا ہے کہ نہیں اور اس کے کیا معنی نکل سکتے ہیں۔ ایک واقعہ مجھے یاد آتا ہے کہ ایک بار اقبال نے صبح اُٹھ کر کہا کہ بھئی رات کو میں نے خواب میں ایک شعر کہا ہے اور معنی اس کے واضح نہیں ہو رہے ہیں۔ لوگوں نے کہا کہ حضرت یہ کیا بات ہوئی، ذرا فرمائیں۔ تو انھوں نے شعر پڑھا۔

دوزخ کے کسی طاق میں افسردہ پڑی ہے
خاکستر اسکندر و چنگیز و ہلاکو

اب میں نے جب یہ واقعہ پڑھا، اس وقت میری عمر کم تھی، تو میں نے کہا بھئی اس میں کیا ہے۔ اس میں تو کوئی بات ہی نظر نہیں آ رہی جو مشکل ہو۔ لیکن جب آپ غور کیجیے تو پھر مشکل بھی نظر آتی ہے کہ دوزخ کے کسی طاق میں... اور ان تینوں کو خاص کر لایا جانا، اور انھیں خاک کر کے طاق پر کیوں رکھا گیا، وغیرہ۔ تو اب ظاہر ہے کہ اس میں تاریخی علم بھی ضروری ہے، تاریخی شعور بھی ضروری ہے لیکن اس علم اور شعور کے بغیر بھی شعر میں ایک تاثیر موجود ہے جو آپ کو فوراً گرفتار کر لیتی ہے۔ تو میرا خیال ہے کہ اس پہلو پر بھی ہم ذرا زور دیں کہ آج کل تفہیم اقبال میں جو ناکامی ہو رہی ہے اس کی وجہ شاید یہ بھی ہے کہ ہم اقبال شاعر کی جگہ اقبال فلسفی اور محقق اور مفکر پر توجہ کرتے ہیں۔

نیر مسعود: فاروقی صاحب، جیسا کہ آپ نے کہا اقبال کی تفہیم میں یہ چیز حائل ہوتی ہے کہ ہم ان کو شاعر کم، مفکر زیادہ سمجھتے ہیں۔ چلیے بہت انصاف کریں گے تو برابر کا شاعر اور مفکر مان لیں گے۔ کم اور زیادہ کی ناپ تول سے قطع نظر، دراصل وہ بیک وقت شاعر بھی تھے اور مفکر بھی تھے۔ ان کے شعر کی تفہیم میں ہم کو بھی گویا سوئچ آن اور آف کرنا پڑتے ہیں۔ کبھی یہ سمجھ کر کہ کوئی مفکرانہ

دانشورانہ بات کہی گئی ہے ہم ان کے شعر کا مطلب دوسری طرح سوچتے ہیں۔ اگر وہ ہمارے جذبات کو مہمیز کر رہا ہے تو اسے خالص شاعری سمجھ کر دوسری طرح سوچتے ہیں۔ اقبال کا یہ گویا مخصوص انداز ہے کہ وہ ان دونوں چیزوں کو عجیب طرح سے ملا دیتے ہیں۔ مثلاً بات شروع کریں گے وہ تفکر اور فلسفے سے۔

میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیر امم کیا ہے

اب ہم تیار ہو کر بیٹھتے ہیں کہ کچھ فلسفۂ زوال اقوام...

عرفان صدیقی: ...بیان کیا جائے گا۔

نیر مسعود: ... مگر وہاں آتا ہے ع

شمشیر و سناں اول، طاؤس و رباب آخر

تو فوراً ہم کو سوچ اور کرنا پڑتا ہے۔ یا ع

اگر عثمانیوں پر کوہ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے

اس کے دوسرے مصرعے میں ہم تیموریوں وغیرہ کا ذکر سننے کے لیے دماغ کو تیار کرتے ہیں، مگر مصرع کہتا ہے۔

کہ خون صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

اور وہ جوان کی نظم ہے، فاروقی صاحب، میں تو اسی کو ان کا شاہکار سمجھتا ہوں، ''ذوق وشوق''۔

شمس الرحمٰن فاروقی: بالکل صحیح۔

نیر مسعود: اس میں یہ چیز بہت نمایاں ہے۔

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب

یہ بالکل دوسرا وہی تفکر والا آہنگ ہے، لیکن دوسرا مصرع ہے۔

گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

عرفان صدیقی: واہ، کیا کہنے ہیں۔

نیر مسعود: تو یہ جو اقبال کی ایک بہت بڑی قوت ہے، یہی ان کے بیچارے مفسروں کو کمزور کر دیتی ہے کہ دونوں مصرعوں کو ایک ہی ڈور میں کس طرح پرویا جائے، کہ اس شعر کی عظمت آخر ہم دونوں میں سے کس کی بنا پر سمجھیں گے۔ بالعموم ہم یہ کرتے ہیں کہ کبھی تو اس پہلو پر زور دے رہے ہیں کہ صاحب یہ بہت عمدہ مفکرانہ شعر ہے اور اس کے شاعرانہ فنی پہلو کو فراموش کر گئے اور کبھی... اس

سلسلے میں عرفان صاحب، کچھ دیر بعد میں شاید بھول جاؤں تو آپ یاد رکھیے گا، اس پر ذرا غور کرنا ہے ان دونوں پہلوؤں کے سلسلے میں کہ خالص فن کی حیثیت سے اقبال...

شمس الرحمٰن فاروقی: ایک مشکل، میرا خیال ہے، اقبال کو سمجھنے میں یہ بھی ہے کہ وہ جو بہرحال ان کی بہت بڑی اور مشہور نظمیں ہیں، بڑی بھی اور مشہور بھی، مثلاً ''ذوق و شوق'' کا ذکر آیا، یا مثلاً ''مسجد قرطبہ''، اور جو نظمیں میرے خیال میں اتنی بڑی نہیں ہیں لیکن مشہور بہت ہوئیں مثلاً ''طلوعِ اسلام''، یا وہ نظمیں جن کے بعض بعض حصے واقعی شاعری ہیں، جیسے ''خضرِ راہ''، اور بعض جو اتنی اچھی نہیں ہیں، مثلاً ''شمع و شاعر''، اس کو آپ کہہ سکتے ہیں کہ بیچ کی نظم ہے۔ بہت اچھی ہے مگر اقبال کے بہترین کلام کے برابر نہیں ہے۔ ان سب نظموں میں ایک بات مجھ کو شروع ہی سے محسوس ہوتی رہی ہے کہ اس شخص کو کسی بھی غیر معمولی یا غیر فطری یا مافوق الفطری طاقت یا قوت یا ہستی سے خطاب کرنے میں جھجک نہیں ہوتی، وہ برابر کی گفتگو ان سے کرتا ہے۔ چاہے وہ شمع سے شاعر کی بات ہو رہی ہو، چاہے وہ ساحل دریا پر خضر سے، چاہے...

عرفان صدیقی: ...بندہ خدا سے بات کر رہا ہو۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ...جو بھی ہو، اس کی وجہ میرے خیال میں یہ ہے کہ انیسویں صدی میں لوگوں کے ذہن میں شاعر کے متعلق ایک رومانی قسم کا تصور تھا کہ شاعر عام انسانوں کی فطرت سے بھی اور مافوق الفطرت چیزوں سے بھی ہم آہنگ ہوتے ہیں اور ان سب میں ایک ہی قسم کی روح دوڑ رہی ہے جس کو برگساں نے vitality of life کہا تھا۔ یہ پھر وہی فکری معاملہ ہے کہ اس شخص کو کوئی حجاب نہیں ہے، خفتگانِ خاک سے بھی بات کر لیتا ہے، جگنو سے بھی بات کر لیتا ہے اور پہاڑ سے بھی، اور پیغمبر سے بھی بات کر لیتا ہے، وہ اسی لیے کہ اس کے یہاں یہ سب ایک نظامِ حیات ہے جس میں ایک ہی روح دوڑ رہی ہے۔ اور یہی چیز اقبال کے کلام کو ایک غیر معمولی وسعت اور پہنائی بھی عطا کرتی ہے اور ان کے مقابلے میں جو لوگ سامنے آتے ہیں ان میں کسی کے یہاں وہ وسعت اور پہنائی نہیں ہے۔ اگر اس بات کو ہم فراموش کر جائیں تو پھر ہمیں مشکل ہو جائے گی کہ ان کی بڑائی کو کس طرح ظاہر کریں۔

عرفان صدیقی: صحیح ہے فاروقی صاحب، کہ جو وسعت اور پہنائی اور گہرائی اور اقبال کے یہاں ہے، اس کا انداز اپنے معاصروں سے تو الگ ہے ہی، پہلے والے شاعروں سے بھی الگ ہے۔ مثلاً آپ نے تخاطب کا معاملہ لیا۔ تو تخاطب تو ہماری شاعری میں بہت ملتا ہے، خدا سے بھی اور دوسروں

سے بھی، لیکن اقبال کے یہاں دو فطری عناصر جس طرح بات کرتے ہیں ان کی شناخت اور ایک دوسرے سے گفتگو کا انداز ہی بالکل مختلف ہے۔ ظاہر ہے اس کی جڑیں بھی تفہیم سے اس طرح ملتی ہیں کہ ہمیں تلاش کرنا پڑے گا کہ اقبال نے ان عناصر میں گفتگو کا یہ approach کیوں اختیار کیا۔ تو یہ تفہیم کا مسئلہ بنتا ہے۔ میں ایک بات اور عرض کرنا چاہتا ہوں جو میرے ذہن میں نیر مسعود صاحب کی گفتگو سے آئی۔ انھوں نے بڑی اچھی بات کہی کہ اقبال نے ایک بڑا کام، یعنی شعری اور تخلیقی اعتبار سے بڑا کام، یہ کیا کہ بہت سے مروجہ الفاظ اور اصطلاحات بدل دیے، بلکہ کہیں کہیں الٹ دیے۔ مثلاً "عشق" ان کی بڑی زبردست اور بنیادی اور کلیدی اصطلاح ہے۔ لیکن یہ عشق بالکل وہ عشق نہیں ہے جو اس سے پہلے تھا۔ بلکہ ان پر اعتراض بھی ہوا کہ صاحب آپ عشق کو اتنی فوقیت دیتے ہیں اور قرآنی فکر سے اس کا رشتہ جوڑتے ہیں۔ قرآن میں تو عشق... یعنی یہ لفظ ہی...

شمس الرحمن فاروقی: ہاں، لفظ ہی استعمال نہیں ہوا۔

عرفان صدیقی: نہیں ہوا ہے، اور مذہبی فکر میں عشق خاصا مبغوض اور مردود لفظ ہے۔ یہ بڑی اہم بات ہے۔ یعنی عشق کو آپ پرانے حوالے سے پڑھنا چاہیں گے تو اقبال آپ پر کھلیں گے ہی نہیں۔ یہ بات درست کہی نیر مسعود صاحب نے کہ اقبال نے بہت سے شعری کلیدی الفاظ استعمال کیے لیکن ان میں ایک دوسرا رنگ اور دوسری معنویت بھر دی ہے۔ اس معنویت کی تلاش اقبال کی تفہیم کے سلسلے میں ایک بڑا کام ہے اور اسی وجہ سے میرے خیال میں فاروقی صاحب کیا آپ محسوس نہیں کرتے کہ اقبال کا آہنگ بھی خاصا مختلف نظر آتا ہے؟ اقبال کی غزلیں جو ہیں وہ اپنی پیش رو غزلوں سے بالکل الگ ہیں، اور نظمیں بھی۔ آپ فرما رہے تھے، نیر مسعود صاحب نے بھی "ذوق وشوق" کا حوالہ دیا، اس طرح کی نظمیں آپ کو اس وقت بھی نہیں ملتی تھیں، آج بھی نہیں ملتیں۔ تو آہنگ کا یہ فرق جو ہے، اقبال کی شعری سچائی کو دریافت کرنے کے لیے اس کی بھی تلاش کرنا چاہیے کہ یہ فرق کیا ہے، اس کی وجہ سے ان کا شعر کیوں مختلف اور بہتر ہو جاتا ہے؟

شمس الرحمن فاروقی: عرفان صاحب، غزل کو تو میرے خیال میں اگلی نشست کے لیے اٹھا رکھتے ہیں، اس لیے کہ غزل کے بارے میں بہت کچھ کہنا ہے اور یہ کہ اقبال کی غزل، غزل ہے بھی کہ نہیں۔ یہ ایک بڑا مسئلہ ہے۔ ابھی تو وہ پہلی والی بات سامنے رکھتے ہیں کہ جیسا کہ نیر صاحب نے کہا یہ عشق وغیرہ دسیوں لفظ ایسے ہیں۔ اس لیے ایک بات جو ہم اکثر بھول جاتے ہیں وہ یہ ہے کہ اگرچہ اقبال کا جو عام لہجہ ہے وہ کلاسیکی شعرا سے ملتا جلتا ہے لیکن ایک معاملے میں وہ بالکل جدید

ہیں، اور گویا پہلے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے یہ کام کیا ہے کہ الفاظ کو اپنے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب اس پہلو پر لوگ غور نہیں کرتے کہ اقبال نے ان کو جب اپنے معنی دیئے ہیں تو جب تک ہم اقبال کے اپنے ذہن سے ان معنی کو نہ نکالیں بات نہیں بنتی۔ جب وہ کہتے ہیں، ''اک دانش نورانی اک دانش برہانی'' تو غور کرنا پڑتا ہے کہ بھئی دانش تو دونوں جگہ کہہ رہے ہیں پھر یہ بھی کہہ رہے ہیں کہ نورانی الگ ہوتی ہے، برہانی الگ ہوتی ہے۔ تو وہ کیا ہے، صرف تعقل اور تصوف ہے، یا کچھ اس سے بڑھ کر ہے یا کم ہے؟ مجھے اپنی بات پھر یاد آتی ہے، جیسے مان لیجیے کہ ''لالہ صحرا'' ہے۔ جب میں نے پہلی بار اس کو پڑھا اور اس وقت سے لے کر اب تک ہزاروں بار پڑھ چکا ہوں اور کتنی بار با آواز بلند پڑھ چکا ہوں ..

نیر مسعود: اس میں کوئی تلمیحی حوالہ نہیں ہے۔ وہ خالص...

شمس الرحمٰن فاروقی: کوئی تلمیحی حوالہ نہیں ہے، لیکن اسی لیے وہ نظم اپنی جگہ پر اس قدر مکمل بھی ہے اور مشکل بھی کہ اس میں تمام الفاظ کو اقبال نے خود اپنے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

اب ظاہر ہے کہ یہ گنبد مینائی آسمان ہے بھی اور نہیں بھی، اور یہ دشت جو ہے، یہ دشت حیات ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس پر مجھے خوف ہے کہ بہت کم لوگوں نے غور کیا ہے۔ لوگ یہی کہتے رہے ہیں کہ عشق ان کے یہاں علامت ہے اور شاہین ان کے یہاں... لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ انھوں نے شاعری کے جو روزمرہ کے الفاظ ہیں ان کو اپنے معنی میں استعمال کیا ہے، اسی لیے ان کی نظم مشکل معلوم ہوتی ہے۔

نیر مسعود: آپ نے بہت صحیح بات کہی، فاروقی صاحب۔ اسی ''لالۂ صحرائی'' میں جو شعر ہے، اس کا مطلب اب تک پوری طرح سمجھ میں نہیں آیا ہے لیکن بہت زبردست شعر معلوم ہوتا ہے اور ابھی جیسا آپ نے کہا معلوم ہوتا ہے اس کا ہر لفظ اقبال کسی الگ معنی میں، ذاتی معنی میں استعمال کر رہے ہیں۔ کہتے ہیں۔

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ
دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

یہ بالکل عام الفاظ ہیں۔

عرفان صدیقی: بظاہر بالکل کلاسیکی رنگ کا شعر معلوم ہوتا ہے۔

نیر مسعود: جی ہاں۔ کوئی بھی تو معنی خیز لفظ نہیں، حتیٰ کہ بھنور کے لیے ''گرداب'' بھی نہیں استعمال کیا جو نسبتاً معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ تو اس پر بھی ذرا گفتگو ہونا چاہیے۔ اقبال کا استعمال الفاظ۔

عرفان صدیقی: درست ہے۔ اس گفتگو میں یہ بالکل طے شدہ بات لگی کہ اقبال نے تمام شعری نظام میں جو تبدیلیاں کیں ان میں ایک بڑی تبدیلی الفاظ کو...

شمس الرحمٰن فاروقی: ...اپنے معنی میں استعمال کرنا...

عرفان صدیقی: ...اپنے طور پر برتنا ہے، پہلے وہ کسی بھی انداز میں استعمال ہوتے رہے ہوں۔

نیر مسعود: اچھا، اسی سے عرفان صاحب یہ بھی مان لینا چاہیے کہ اگر ایسا کوئی شاعر ہے جو لفظوں کو اپنے طور پر استعمال کر سکے تو زبان کا اس سے بڑا ماہر تو کوئی...

شمس الرحمٰن فاروقی: ... قطعی، بے شک۔

عرفان صدیقی: یقیناً وہ زبان کے بہت بڑے ماہر تھے، اس میں تو کوئی شک ہی نہیں۔ زبان سے ان کا بڑا اجتہادی رشتہ تھا، بلکہ کہیں کہیں تو بڑا باغیانہ رشتہ ہو جاتا ہے۔

نیر مسعود: اور اقبال کو بڑا شاعر ماننے کا سوال ہی نہیں جب تک ہم پہلے یہ نہ تسلیم کر لیں کہ وہ زبان کے بڑے ماہر تھے۔ اگر ہم ان کو سب سے بڑا شاعر مان رہے ہیں تو انھیں سب سے بڑا ماہر زبان بھی مان رہے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں، ماننا پڑے گا۔

نیر مسعود: اور یہ حقیقت بھی تھی۔ ایک مثال بس، اس گفتگو کا وقت ختم ہو رہا ہے۔ فاروقی صاحب، وہ جو سنائی کی زمین میں قصیدہ ہے...

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں۔

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا

اسی میں مصرع ہے۔

یہی شیخ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے

چرا کر بیچ کھانا، کسی اور شاعر کی ہمت نہ پڑتی کہ اس شان کے قصیدے میں ایسا عامیانہ محاورہ استعمال کرے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: اور وہ بھی کن چیزوں کے سلسلے میں۔
عرفان صدیقی: کن چیزوں کے سلسلے میں، واقعی ذرا سوچئے...
شمس الرحمٰن فاروقی: گلیم بوذر و دلق اویس و...
عرفان صدیقی: ... چادرِ زہرا۔
نیر مسعود: اس فعل کا گھٹیا پن اور چھچھورا پن ظاہر کرنے کے لیے ایسا ہی عامیانہ محاورہ چاہیے تھا۔
شمس الرحمٰن فاروقی: یہ تو میر ہی کر سکتے تھے کہ

مت ان نمازیوں کو خانہ سازِ دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

اسی نے کہا صاحب، اور اس کے بعد پھر اقبال نے کہا اور کوئی نہیں کہہ سکتا۔
عرفان صدیقی: درست ہے۔ شکریہ۔

تیسری نشست

عرفان صدیقی: پچھلی گفتگو کا سلسلہ اس پر ختم ہوا تھا کہ اقبال نے کس انداز میں پرانے شعری الفاظ اور اصطلاحوں کو اپنے طور پر ایک نئی معنویت دی ہے اور تقریباً یا بالکل معنی بدل کے استعمال کیا ہے۔ ایک شعر کے حوالے سے میں اس بات کو تھوڑا سا آگے بڑھانا چاہتا ہوں۔ یہ شعر خاص طور پر اس لیے پڑھ رہا ہوں کہ اقبال کی تفہیم سے تعلق رکھنے والے دونوں مسئلے اس میں سامنے آتے ہیں۔ یعنی تاریخی اور مذہبی حوالے اور الفاظ کی نئی معنویت۔ شعر ہے ان کا۔

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحبِ کشاف

ٹھیک ہے، معلوم ہے کہ انھوں نے قرآن کی دو تفسیروں کا حوالہ دیا ہے۔ لیکن میں یہ عرض کر رہا ہوں کہ یہاں اگر آپ ''کتاب'' کو صرف قرآن کے معنوں میں سمجھیں گے تو شاید پورا شعر منکشف نہیں ہوگا۔ ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب، ظاہر ہے کہ قرآن آپ پر نہیں اتر سکتا۔ لگتا ہے کہ اس میں کچھ اور بات کہی گئی ہے۔ یہاں ''کتاب'' کا جو لفظ ہے وہ کسی وسیع تر معنویت کا حامل ہے اور اس کی تلاش کی جانی چاہیے۔

نیر مسعود: اس پر، عرفان صاحب یاد آ گیا۔ ایک بہت ذہین نوجوان عالم دین سے ایک مرتبہ گفتگو ہو رہی تھی۔ موضوع یہی نزول قرآن تھا۔ انھوں نے بہت عمدہ بات کہی کہ اکثر جب میں کلام پاک کی تلاوت کرتا ہوں تو مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ میں دو کتابیں پڑھ رہا ہوں۔

شمس الرحمٰن فاروقی: واہ!

نیر مسعود: ایک تو وہ جو آنحضرتؐ پر نازل ہوئی، اور ایک وہ جو خاص مجھ پر نازل ہو رہی ہے۔ تو یہ غالباً بلکہ یقیناً اقبال کا بھی تجربہ ہوگا۔ ان کے یہاں کتاب صرف قرآن نہیں بلکہ کچھ کتاب کائنات قسم کی چیز بھی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں۔ اس لیے کہ اس اصطلاح کو تو انھوں نے اور جگہ بھی برتا ہے۔

خدا تجھے کسی طوفاں سے آشنا کر دے
کہ تیرے بحر کی موجوں میں اضطراب نہیں
تجھے کتاب سے ممکن نہیں فراغ کہ تو
کتاب خواں ہے مگر صاحب کتاب نہیں

جب میں نے اس کو پہلی بار پڑھا تو سوچا یہ کیا بات ہے؟ کتاب خواں ہے، مگر صاحب کتاب نہیں؟ صاحب کتاب تو ہم سب لوگ ہیں۔ تو جیسا کہ عرفان صاحب نے کہا کہ یہاں پر کتاب کی معنویت کو بدل کے دیکھنا ہوگا۔

نیر مسعود: جی ہاں۔ کہہ ڈالے قلندر نے اسرار...

شمس الرحمٰن فاروقی: "... کتاب آخر" بالکل۔ پھر پیغمبرؐ کے لیے خاص کر "الکتاب" کہتا ہے۔ تو ظاہر بات ہے، اب اس طرح کے الفاظ چونکہ شاعری میں پہلے سے موجود تھے، پوری زبان ہی میں مستعمل ہیں، کتاب ہے، قلم ہے، لوح ہے۔ تو اگر پڑھنے والا ان کو غور سے نہ پڑھے اور ان پر نگاہ نہ رکھے گا تو ممکن ہے کہ وہ ان سے یوں ہی گذر جائے۔

عرفان صدیقی: یا یہ کہ گمراہ ہو جائے۔ اگر مروجہ معنوں میں لفظ کو سمجھ لیا تو مفہوم شعر تک رسائی تو درکنار، وہ بالکل دوسری سمت میں چلنا شروع کر دے گا۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں ہاں، یہ بھی ہو سکتا ہے اور یہیں سے وہ بات نکلتی ہے جو پچھلی گفتگو میں آئی کہ جواں کا تخاطب ہے، مثلاً تخاطب جو اللہ سے ہے، یا جو تخاطب پیغمبرؐ سے ہے، اگر ہم یہ سمجھیں کہ یہ وہی تخاطب ہے جو عام طور پر دو شخصیتوں یا ہستیوں میں ہوتا ہے تو مشکل پڑ جائے گی۔ مثلاً

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے، یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اب اس میں اگر ایک طرح کا چڑچڑاپن سمجھ لیا جائے کہ صاحب، دیکھئے یہ تو محض لڑکپن کا سا انداز ہے۔ اتنا ہی دیکھا جائے تو ظاہر ہے کہ ہم اس کی اصل معنویت سے محروم رہ جائیں گے۔ کیونکہ اقبال کے کلام کی ایک طرح سے بنیادی لے، یا زیریں لہر یہی سوال ہیں کہ کائنات میں انسان کا کردار کیا ہے اور کائنات سے انسان کا رشتہ کیا ہے؟ اس کی ان کو بہت فکر ہے۔ اور وہ اس کے بارے میں بہت سوچتے ہیں اور بہت پوچھتے رہتے ہیں۔ خود سے بھی پوچھتے ہیں، اللہ سے بھی پوچھتے ہیں، تمام لوگوں سے پوچھتے ہیں، خود کائنات سے سوال کرتے ہیں، اور غالباً پہلی بار اتنا تجسس، اتنا سوال اور استفسار اردو شاعری میں نظر آتا ہے کیونکہ پہلے زمانے میں تو گویا لوگوں کو ٹھیک ٹھیک معلوم ہی تھا کہ بھئی انسان کی کیا وقعت ہے، کائنات میں اس کی کیا حیثیت ہے اور اللہ کہاں پر ہے، اور کائنات کہاں پر ہے، اور ہم کہاں پر ہیں۔ ان تمام رشتوں کو بھی ایک طرح سے upset کرنا..

عرفان صدیقی: ہاں جو roles پہلے defined تھے ان سب کو بدل دینا..

شمس الرحمٰن فاروقی: .. یا ان کو کم سے کم question کرنا۔

نیر مسعود: اب دیکھئے یہ جو گفتگو اس وقت ہو رہی ہے اس کا تعلق اقبال کی شاعری کے موضوع اور مشتملات اور نفسِ مضمون سے ہے، خالصتاً ان کے فن یا شعری حرفت سے نہیں ہے۔ ایک دلچسپ، یا افسوس ناک بات کہہ لیجئے، فاروقی صاحب تو شاید مشتعل ہو جائیں۔ میرا خیال ہے عرفان صاحب، آپ سے گفتگو کی جائے۔ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کے علاوہ ایک دانشورانہ، مدبرانہ اور سیاسی حیثیت بھی تھی اور ایک معمار ملک بھی مانے جاتے ہیں۔ تو فاروقی... نہیں فاروقی صاحب سے بات نہیں کر رہا ہوں۔

عرفان صدیقی: کوئی مضائقہ نہیں، اس لیے کہ بات تو ان سے کی ہی جائے گی۔

نیر مسعود: ان کو غصہ آئے گا، اور پھر..

عرفان صدیقی: نہیں تو ان کو تھوڑا سا مشتعل کیا جائے گا۔

نیر مسعود: خاص طور پر ہندوستان کے نقاد، اور ان میں فاروقی صاحب یقیناً شامل ہیں، اگر اقبال کے فنی محاسن پر گفتگو کو مرکوز رکھتے ہیں تو سمجھا جاتا ہے کہ گویا ایک منصوبے کے تحت ایسا کیا جا رہا ہے۔ اور اقبال کی جو اصل عظمت تھی، فکری عظمت، اس کو چھپانے کے لیے اس پر زور دیا جا رہا ہے کہ صاحب

وہ ’’شاعر بہت اچھے تھے‘‘، یہ جو فاروقی صاحب کہتے ہیں کہ ان کے موضوعات سے ہم کو مطلب نہیں ہے، اور فلسفی وہ بہت غیر معمولی قسم کے نہیں تھے اور ان سے بہتر فلسفی تو مثلاً رسل تھا، یہ سب ایک سازش ہے کہ اقبال کی جو اصل عظمت ہے اس کو چھپا کے بس یہ کہتے ہیں کہ وہ ’’شاعر‘‘ بہت عمدہ تھے۔ تو عمدہ شاعر تو ’’داغ‘‘ بھی تھے۔ اب اس پر غصہ ظاہر ہے آنا بھی چاہیے۔ اور یہ احتجاج صحیح بھی نہیں ہے۔

عرفان صدیقی: درست ہے، نیر صاحب، یہ تو طے شدہ بات ہے کہ ہم اقبال کو اس لیے اہم سمجھ رہے ہیں کہ وہ شاعر تھے۔ اب اگر وہ شاعر تھے تو شاعر کی حیثیت سے اور شاعری کے وسیلے سے انھوں نے کن کن موضوعات کو برتا، فکر کی کون کون سی تہیں ان کے یہاں ہیں...

شمس الرحمٰن فاروقی: ...اس پر بھی ہم بات کر رہے ہیں۔

عرفان صدیقی: جی ہاں، اس پر بھی ہم نے بات کی ہے، لیکن اگر وہ صرف فلسفی تھے، یا صرف دانشور تھے، یا صرف مفکر تھے تو میں سمجھتا ہوں کہ وہ ادب کے پڑھنے والوں کا بہت زیادہ concern نہیں رہتے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: نہیں، زیادہ کیا، بالکل نہیں۔

عرفان صدیقی: وہ بہت کچھ تھے لیکن شاعر بھی تھے اور ہم شاعر اقبال ہی کو پڑھیں گے اور اس پر بات کریں گے۔

نیر مسعود: تو اب ہماری گفتگو اسی موضوع پر ہے یعنی اقبال بحیثیت فنکار۔ فاروقی صاحب نے کہیں یا تو لکھا ہے یا کسی تقریر میں کہا تھا، بہرحال لوگ اس پر بہت تقریباً اُچھل پڑے تھے کہ فاروقی صاحب یہ کیا کہہ رہے ہیں کہ اقبال کے یہاں ایہام اور رعایت لفظی بھی ہے۔ یہ تو اقبال کے دامن پر گویا ایک دھبہ لگایا جا رہا ہے۔ خیر، اب شاعری اور اپنے شعری اظہار کے سلسلے میں اقبال کے وہ دو فارسی شعر ہیں جن کا پڑھنا ناگزیر ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ ؎

برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی ست
حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

یعنی بہترین تکلم یا بہترین شاعری وہ ہے جس میں بات کو براہِ راست نہ کہا جائے۔ دوسرا شعر ہے۔

وقت برہنہ گفتن است، من بہ کنایہ گفتہ ام
خود تو بگو کجا برم ہم نفسان خام را

کہ یہ تو کھل کر اور واشگاف انداز میں بات کہنے کا وقت ہے، میں کنایوں میں بات کر رہا ہوں، پھر

بھلا بتاؤ میں اپنے ہم نفسوں کی کیا ہدایت کر پاؤں گا۔ یعنی وہ تو ہدایت اور رہنمائی کے مقصد کو بھی شاعرانہ اظہار پر قربان کیے ہوئے ہیں۔ اور اس پہلو سے اقبال کا جائزہ نہ لینا تو واقعی...

عرفان صدیقی: ایک ظلم سا ہوگا اقبال پر، تو اب شاعرِ اقبال کے مطالعے میں، فاروقی صاحب، ان کی غزلوں کو ہم دیکھتے ہیں کہ format کے اعتبار سے اپنی شکل اور ہیئت کے اعتبار سے وہ غزلیں ہیں بھی اور بعض حیثیتوں سے شاید نہیں بھی ہیں۔ یہ ایک خاصی ٹکنیکی بحث ہوجائے گی۔ لہٰذا تھوڑی دیر کے لیے یہ مانتے ہوئے کہ "بالِ جبریل" میں جو چیزیں ہیں وہ بیشتر غزلیں ہیں، ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں اقبال کا جو ڈکشن ہے وہ دوسرے شاعروں کی غزلوں سے بہت مختلف ہے۔ مثال کے طور پر ایک شعر پڑھتا ہوں ؂

یہ دیر کہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک
مشکل ہے گذر اس میں بے نالۂ آتش ناک

تو یہ نالہ وہ نالہ تو نہیں ہے جو کوئی پرانا عاشق کرتا تھا۔

شمس الرحمٰن فاروقی: بلکہ یہ وہ نالہ بھی نہیں جو "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" میں ہے۔

عرفان صدیقی: وہ بھی نہیں ہے۔ تو یہ لگتا ہے کہ اقبال نے ان فن پاروں میں جنھیں ہم اپنی سہولت کی خاطر غزل کہہ رہے ہیں، ڈکشن کا اور ترسیلِ خیال کا ایک بالکل ہی نیا انداز اختیار کیا ہے۔ اس سلسلے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: مجھے ایک تو اس سلسلے میں آپ سے اختلاف کرنا ہے کہ "بالِ جبریل" کی جن چیزوں پر نمبر پڑے ہوئے ہیں، ان کو آپ غزل کہہ رہے ہیں۔ غزل تو وہ نہیں ہیں۔ ان پر شاعر نے نمبر ڈالے ہیں اور نمبروں میں وہ بھی شامل ہے ؂

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا

عرفان صدیقی: نہیں میں سب کو نہیں کہہ رہا ہوں۔

شمس الرحمٰن فاروقی: تو پھر اس میں تو کچھ بچتا ہی نہیں ہے۔ جن چیزوں پر غزل کا عنوان ڈالا گیا ہے وہ تو "ضربِ کلیم" میں ہیں اور وہ اس طرح کی چیزیں ہیں ؂

دریا میں موتی اے موج بے باک
ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

"بالِ جبریل" میں تمام نمبر لگے ہیں اور ان میں ایک نمبر ایسا ہے، پانچواں یا چھٹا جس میں

چار شعر کسی اور زمین (مستعار کا، ناپائیدار کا) اور ایک شعر، آخری کسی اور ردیف قافیے (کھٹک لازوال ہو، کسک لازوال ہو) میں ہے۔

عرفان صدیقی: وہ تو ظاہر ہے کہ غزل نہیں ہے، لیکن میں پوچھتا ہوں کہ... بہت دلچسپ بحث آپ نے چھیڑی ہے۔ آیئے اسے آگے بڑھائیں۔ مثلاً

اک دانش نورانی اک دانش برہانی
ہے دانش برہانی حیرت کی فراوانی

آپ نے پڑھا تھا۔ یہ کیا ہے۔ مطلع ہے، یا نہیں ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: پتہ نہیں، میں نہیں کہہ سکتا کہ یہ کیا ہے۔

عرفان صدیقی: نہیں تو آپ اسے کیا کہیے گا؟

شمس الرحمٰن فاروقی: اس پیکر خاکی میں اک شے ہے سو وہ تیری
میرے لیے مشکل ہے اس شے کی نگہبانی

اب یہ وہ شعر ہے کہ اس پر سر دھنیے آپ، آسمان چھو لیجیے۔ دیکھیے نہ، ایک مطلع لگا دینے کی وجہ سے اسے غزل کہنا...

نیر مسعود: اسے قصیدہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

عرفان صدیقی: نہیں میں نے اس لیے عرض کیا تھا کہ تکنیکی اعتبار سے ہم ان کو غزل کہنے پر اس لیے مجبور ہوتے ہیں کہ ان کا format غزل کا سا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: قصیدے کا format کیوں نہیں مانتے ہیں اس کو آپ۔
ہو نقش اگر باطل، تکرار سے کیا حاصل
کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی

بالکل قصیدے کا format ہے۔

عرفان صدیقی: نہیں، قصیدے کا format تو... اچھا تو مجھے یہ بتایئے۔
وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفس جبریل دے تو کہوں

تو صاحب اس میں ''قصیدیت'' کہاں آپ کو ملے گی؟

شمس الرحمٰن فاروقی: یہی تو مشکل ہے کہ اب۔

عرفان صدیقی: یہی میں عرض کر رہا ہوں۔

شمس الرحمٰن فاروقی: میں بھی یہی عرض کر رہا ہوں۔ کہ اقبال شاید یہ بتانا چاہتے ہیں کہ دیکھو یہ قصیدے اور غزل دونوں سے ماورا...

عرفان صدیقی: ... کوئی چیز ہے۔ لیکن فی الحال ہم ان کو غزل کہہ لیتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ ان فن پاروں کے ڈکشن اور ترسیل خیال کے لحاظ سے آپ ان کی معنویت کو کس طرح دیکھتے ہیں، اور ان اشعار کی تفہیم کو نظموں کی تفہیم سے کس طرح مختلف پاتے ہیں؟

نیر مسعود: ایک سوال میں بھی اس میں جوڑ دوں۔ فاروقی صاحب، اقبال کا کلام اپنے آہنگ کی وجہ سے فوراً پہچان میں آتا ہے، لیکن اس آہنگ کو بیان کس طرح کیا جائے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: پہلے میرا خیال ہے، پہلی بات کو لیتے ہیں۔ میرا خیال ہے جس بنا پر لوگوں نے نمبروں والے کلام کو غزل کہا وہ یہ ہے کہ اس میں معنی سے زیادہ کیفیت کی فراوانی ہے اور اس کے معنی بیان کرنا مشکل بھی ہے اس لیے کہ اس میں فکر کا ویسا غلبہ نہیں ہے جیسا ہم اقبال کے ساتھ وابستہ کرتے ہیں، اور یقیناً یہ ایک اور طرح کا کلام ہے۔

محبت کی رسمیں نہ ترکی نہ تازی
شہید محبت نہ کافر نہ غازی
یہ جوہر اگر کار فرما نہیں ہے
تو ہیں علم و حکمت فقط شیشہ بازی

ان میں اس قدر... اس کو سرمستی کہیے، سرشاری کہیے، جو بھی کہیے، لیکن ایک ایسی کیفیت کی فراوانی ہے کہ شعر بہر حال آپ کو متاثر کرتے ہیں۔ اگر یہ کہیے کہ ان میں مثلاً قصیدے کا وہ رنگ ہے جو منوچہری کے چھوٹی بحر والے قصیدوں...

نیر مسعود: ہاں۔

سلام علیٰ دارام الکواعب

شمس الرحمٰن فاروقی: ...اس قسم کے کلام سے مقابلہ کیجئے، تو بات اس لیے نہیں بنتی کہ۔

سلام علیٰ دارام الکواعب

قسم کے جو چھوٹی بحر والے قصیدے ہیں، ان میں تغزل تو بہت ہے، لیکن ان میں آہنگ کا وہ

سبک پن نہیں ہے جو اقبال کے یہاں ہے کہ...

نیر مسعود: .. لفظ بہتے چلے جارہے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی: جی ہاں اور یہ جو نئی نسل کے لوگ اقبال کو بہت زیادہ پسند نہیں کرتے، اگر ان سے کہا جائے کہ اس کو غزل یا قصیدہ یا نظم سمجھ کر نہ پڑھو، بس کلام سمجھ کر پڑھو تو وہ لوگ زیادہ متاثر ہوں گے، کیونکہ وہ توقعات جو ہمیں عام غزل، داغ بلکہ غالب کی بھی غزل سے ہیں وہ اس کلام سے پوری نہیں ہوتیں اور اس میں معنی بیان کرنے کے وہ مراحل نہیں ہیں جو مثلاً ''خضر راہ'' میں یا دوسری مشکل نظموں میں ہم دیکھتے ہیں، بلکہ ان کی جگہ پر ایک سرمستی ہے۔ اب رہ گیا یہ سوال کہ کیا یہ سرشاری اور سرمستی کی سی کیفیت اور جگہ نہیں ہے؟ تو اس کا جواب میں یہ دینا چاہتا ہوں کہ ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس لیے کہ اور جگہوں پر معنی بھی کثرت سے ہیں اور یہاں معنی کم ہیں۔ مثلاً سرراس مسعود پر جو نظم انھوں نے لکھی تھی، اس کو پڑھیے آپ۔ پہلا بند جو ہے وہ تو مرثیہ ہے گویا، سرراس مسعود کے بارے میں۔ دوسرے میں بہت فکری رنگ ہے، مگر آہنگ دونوں میں بہت ہی ٹھہرا ہوا اور گمبھیر ہے۔ تو اقبال کے یہاں آہنگ کا تنوع اس طرح ہے، کہ کہیں معنی کی کثرت ہے، پھر بھی آہنگ بہت پرشکوہ ہے بعض جگہ معنی کی کثرت نہیں ہے لیکن آہنگ میں روانی پھر بھی ہے اور جو یہ پوچھا جائے کہ ایسا کیوں ہے، تو صاحب اس کا جواب میرے پاس نہیں ہے۔

عرفان صدیقی: اس کا جواب، فاروقی صاحب، میرے خیال میں کسی کے پاس نہیں ہے، جیسے اس کا جواب کسی کے پاس نہیں ہے کہ وہ فن پارے کیا ہیں؟ انھیں قصیدہ نہیں کہہ سکتے، غزل نہیں کہہ سکتے، لیکن ان میں آہنگ کی فراوانی ہے اور یہ decode کرنا بہت مشکل ہے کہ وہ فراوانی کثرت مفہوم کی بنا پر ہے یا الفاظ کے نئے پن کی بنا پر ہے، یا خود الفاظ کے اپنے آہنگ کی بنا پر ہے۔

نیر مسعود: اس کی بہت اچھی مثال ''ساقی نامہ'' ہے۔ روانی اور تسلسل بھی ہے، فکر اور کثرت معنی بھی ہے اور الفاظ کی غنائیت بھی ہے۔ لیکن یہ وہ مسئلہ ہے جو ہم لوگوں کو حل کرنا بھی نہیں ہے کہ یہ آہنگ کس طرح پیدا ہوتا ہے۔ رہ گیا یہ طریقہ کہ ایک لفظ کو، جیسے کسی نے کہا بھی ہے کہ۔

نکر کا خرام بھی سکوں ہے

والی نظم میں کچھ حرفوں...

شمس الرحمٰن فاروقی: ارے وہ کہاں، ''دریا کے خموش، کہسار کے سبز پوش...'' ش ش اور وہ..

عرفان صدیقی: بس اس آہنگ سے ہم لطف اندوز بھی ہوں۔ اگر اتنا ہو جائے تو میں سمجھتا ہوں

تفہیم کا ہمارا ایک مرحلہ سر ہو جائے گا۔

شمس الرحمٰن فاروقی: ہاں، بس۔

نیر مسعود: بس، اتنا کافی ہے۔

عرفان صدیقی: بہت بہت شکریہ۔

اقبال کے حق میں ردِّعمل

ایک دن شیخ محمد اقبال نے مجھ سے کہا کہ ان کا ارادہ مصمم ہوگیا ہے کہ وہ شاعری کو ترک کر دیں ... میں نے ان سے کہا کہ .. ان کے کلام میں وہ تاثیر ہے جس سے ممکن ہے کہ ہماری درماندہ قوم اور ہمارے کم نصیب ملک کے امراض کا علاج ہو سکے اس لیے ایسی مفید خداداد طاقت کو بیکار کرنا درست نہ ہوگا ... میں سمجھتا ہوں کہ علمی دنیا کی خوش قسمتی تھی کہ آرنلڈ صاحب نے مجھ سے اتفاق رائے کیا اور فیصلہ یہی ہوا کہ اقبال کے لیے شاعری چھوڑنا جائز نہیں اور جو وقت وہ اس شغل کی نذر کرتے ہیں وہ ان کے لیے بھی مفید ہے اور ان کے ملک وقوم کے لیے بھی مفید ہے۔

.یہ دعوے سے کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں آج تک کوئی ایسی کتاب اشعار کی موجود نہیں ہے، جس میں خیالات کی یہ فراوانی ہو اور اس قدر مطالب ومعانی یک جا ہوں .... شیخ عبدالقادر، دیباچہ "بانگِ درا" (۱۹۲۴)

شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں، مقصود صرف یہ کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس .. (اقبال کے ایک خط کا اقتباس)

اقبال اردو کے بدنصیب شعرا میں سرفہرست ہیں۔ زندگی میں ان کی پرستش ہوئی۔ موت نے اس پرستش کی شدت میں اضافہ کیا، انھیں ایک پورے سیاسی نظریے کا بانی اور ایک ملک کا معنوی خالق کہا گیا۔ وہ حکیم الامت اور ترجمان حقیقت اور شاعرِ مشرق کہلائے۔ وہ فلسفی، مومن، مجاہد، ولی کامل اور مردِ خود آگاہ کے القاب سے ملقب ہوئے۔ ترقی پسند نقادوں نے اول اول ان سے خوف کھایا لیکن سیاسی حالات بدل جانے کے بعد دفعتہً ان کو انقلابی، قوم پرست، ہندوستانی وطنیت اور انسانی برادری کا پیغمبر دریافت کیا۔ فارسی شاعری کی بنا پر ان کی شہرت اور عظمت چار دانگ عالم میں

پھیلی ("اسی وسیلے سے یورپ اور امریکہ والوں کو ہمارے ایسے قابل قدر مصنف کا حال معلوم ہوا" شیخ عبدالقادر)۔ اہلِ ایران نے ان کا کلیات فارسی بڑے اہتمام سے "کلیاتِ مولانا اقبال لاہوری" کے عنوان سے چھاپا۔ یہ سب ہوا۔ لیکن انھیں شاعر کسی نے نہ مانا۔ ایرانی تو خیر یوں ہی بددماغ اور مغرور مشہور ہیں، وہ اقبال کی فارسی کو فارسی کیا مانتے، جب انھیں صائب اور طالب اور کلیم اور عرفی ہی مشتبہ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارے اُردو کے "اہلِ زبان" بھی جو عامیانہ غزل گوئی کے بہانے شاعری میں بھان متی کا تماشا دکھاتے ہیں اقبال کو "اہلِ زبان" ماننے سے گریز کرتے رہے اور اب بھی ان کے منکر ہیں۔

اُردو فارسی اور بعض دوسری زبانوں میں یہ طریقہ عرصہ سے رائج ہے کہ الفاظ کے معنی، تلفظ اور تذکیر و تانیث وغیرہ کا تعین کرنے کے لیے بڑے یا اچھے شعرا کے کلام سے بھی استناد کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ انگریزی اور فارسی والے یہ نہیں پوچھتے کہ جس شاعر سے وہ استناد کر رہے ہیں وہ کہ تبریز یا شیراز کا رہنے والا تھا کہ قم کا کہ لیور پول کا۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ شاعر کا مرتبہ شاعر (یعنی زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کرنے والے) کی حیثیت سے مسلم ہوا چاہیے۔ ایران والے یوں تو تھوڑا تعصب برتتے ہیں کہ ہندوستانی فارسی گویوں کو مستند نہیں مانتے لیکن خود ایران کے شعرا کے مابین وہ کوئی فرق نہیں کرتے۔ مولانا ے روم ان کے لیے اتنے ہی مستند ہیں جتنے سعدی شیراز۔ لیکن ہمارے یہاں عالم یہ ہے کہ صرف اسی شاعر کو مستند مانیں گے جو "اہلِ زبان" ہو۔ شاعر وہ چاہے کتنا ہی معمولی کیوں نہ ہو، لیکن اگر وہ نام نہاد اہل زبان ہے تو مستند ہے اس کا فرمایا ہوا۔ دوسری شرط (اگر چہ اس کو وضاحت سے بیان نہیں کیا جاتا) یہ ہے کہ شاعر کس کا شاگرد تھا۔ اگر بے چارہ کسی کا شاگرد نہیں یا کسی "اہلِ زبان" یا "مستند" استاد کا حلقہ بگوش نہیں تو چاہے وہ یگانہ جتنا صحیح اور محتاط شاعر کیوں نہ ہو، مستند نہ ٹھہرے گا۔

"اہلِ زبان" شاعر کے اس چکر میں پڑنے کی وجہ سے لغت نویسوں سے بھی اغلاط سرزد ہوئے ہیں۔ لیکن پھر بھی رسم اپنی جگہ قائم ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہی ہوا ہے (جیسا کہ رشید حسن خاں نے اپنے ایک مضمون میں دکھایا ہے) کہ کسی "اہلِ زبان" کا شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے لغت نویسوں نے بعض الفاظ میں غلط فہمی رائج کر دی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں کہ آفاق بنارسی نے اپنی "معین الشعرا" میں تسلیم کے ایک شعر کی بنیاد پر لفظ "ایجاد" کو مونث بھی قرار دیا ہے حالانکہ تسلیم کے اصل شعر میں "ایجاد" مذکر ہی نظم ہوا ہے۔ صاحب "معین الشعرا" نے شعر غلط پڑھا، یا سنا۔ لیکن چونکہ "اہلِ زبان" کا ہوا سر پر تھا اس لیے فوراً تسلیم کی سند کو تسلیم کر لیا کہ "ایجاد" مونث بھی ہے۔ اسی طرح

''گلزارِ نسیم'' کا ایک شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے صاحب ''فرہنگِ آصفیہ'' نے لفظ ''صباؔ'' کو مونث بھی درج کیا اور پھر اسی شعر کے حوالے سے صاحب ''نورالّلغات'' اور دوسرے لغت نویسوں نے بھی اس لفظ کو مختلف فیہ قرار دیا۔ اگر کسی غیر اہلِ زبان لیکن بڑے شاعر کے یہاں ایسی مثال ملتی تو یہی مولوی صاحبان اسے غلط قرار دینے میں ہرگز تامل نہ کرتے اور اس بات کا قطعاً خیال نہ کرتے کہ بڑا شاعر ہے اس پر تو اتنا اعتماد کرنا ہی چاہیے کہ اگر اس نے کسی لفظ کو مذکر یا مونث باندھا ہے تو اس کے لیے کوئی وجہ، کوئی دلیل، کوئی سند تو ہوگی اور نہ بھی ہو تو نہ سہی۔ اگر کسی پوچ لیکن نام نہاد ''اہلِ زبان'' شاعر کی دلیل لاکر آپ کسی لفظ کو مختلف فیہ قرار دے سکتے ہیں تو کسی ''غیر اہلِ زبان'' لیکن اچھے شاعر کی دلیل اسے مختلف فیہ سمجھنے کے لیے کافی کیوں نہیں؟

لیکن ایسا کبھی ہوا نہیں۔ اقبال کا کلمہ پڑھنے والی قوم نے ان کو نسیم بھرت پوری، شوق نیموی اور جلیل مانک پوری کے برابر بھی مستند نہ مانا۔ اقبال کو ترجمانِ حقیقت، لسان القوم، حکیم الامت، شاعرِ مشرق، فلسفہ طرازِ خودی، معمارِ پاکستان، ہندوستانی قومیت کا پیغمبر، انقلاب کی روح، فلسفہ اور علم کا نچوڑ سب کچھ کہہ دیا گیا لیکن انھیں شاعر نہ تسلیم کیا گیا۔ آج بھی یہ عالم ہے کہ اگر میں آپ سے کسی لفظ کے بارے میں سند مانگوں تو آپ ڈھونڈ ڈھانڈ کر کسی مجہول لکھنوی یا مہمل دہلوی کا شعر نکال لائیں گے۔ لیکن فیض، راشد، میراجی اور ظفر اقبال کیا، شاعرِ مشرق حکیم الامت، ترجمانِ حقیقت علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال رحمۃ اللہ علیہ کا شعر پیش کرنے کا تصور آپ کے خواب و خیال میں بھی نہ آئے گا۔ چنانچہ تاجور نجیب آبادی نے بڑے مربیانہ انداز میں جگن ناتھ آزاد کو تلقین کی کہ اقبال بڑے شاعر ضرور ہیں لیکن زبان و بیان کے باب میں مستند نہیں۔ کیونکہ ان کے یہاں کئی اغلاط ملتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے ''غار'' کو مونث باندھا ہے۔

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر کر دے تو اسے چاند کی غاروں میں نظر بند

اگر چہ زبان کو استناد کا درجہ بڑے شاعر ہی سے ملتا ہے۔ لیکن کیا ظلم ہے کہ ایک امیر اللہ تسلیم کی غلط مثال کی بنا پر لفظ ''ایجاد'' کو مختلف مان لیا جائے۔ لیکن ان سے ہزار درجہ بڑے شاعر اقبال نے اگر ''غار'' کو مونث لکھا تو انھیں غلط ٹھہرایا جائے اور ان کے ساتھ اتنی بھی مروت نہ برتی جائے کہ ان کے استعمال کی بنا پر ''غار'' کو مختلف فیہ تسلیم کر لیا جائے۔ اقبال کی شاعرِ مشرقیت اور حکیم الامتیت کس کام کی جب شاعر (یعنی زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کرنے والے فنکار) کی حیثیت سے ان کا اتنا بھی مقام نہ ہو، جتنا امیر اللہ تسلیم کا ہے؟ اغلاط کس کے کلام میں نہیں ہیں؟ میر انیس، میر ورد، ناسخ، مومن، داغ، ان سب کے یہاں مذکر، مونث، محاورہ، تلفظ اور معنی کی غلطیاں ملتی ہیں۔

یعنی ان کے یہاں وہ صورت کبھی کبھی نظر آتی ہے جسے ہم ''مروج زبان سے انحراف'' کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ مستند ٹھہریں اور بیچارا اقبال جو انیس و میر سے کم درجہ شاعر ہرگز نہیں، صرف اس لیے پایۂ اعتبار سے ساقط ہو کہ اس کے یہاں زبان کی دو چار لغزشیں نظر آتی ہیں؟ یہ محض تعصب نہیں بلکہ شعر اور شعری زبان کے تفاعل سے بے خبری اور اس بنیادی حقیقت کا انکار ہے کہ زبان، شاعر کے استعمال سے اعتبار پاتی ہے نہ کہ شاعر کو زبان کے مروجہ استعمال کی بنا پر معتبر کہا جاتا ہے۔

عرصہ ہوا ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے مثالوں اور دلائل سے ثابت کیا تھا کہ مروجہ اور کتابی معیاروں کی روشنی میں حافظ کا کلام اغلاط کی پوٹ ہے، تو پھر کیا ہوا؟ کیا اہلِ ایران یا اہلِ ہند نے حافظ کو مسلم الثبوت ماننے سے انکار کر دیا؟ ہوا صرف یہ کہ کتابوں میں جو بھی لکھا ہو، لیکن حافظ نے جو کہا اسے ایک زمانہ صحیح مانتا ہے۔ یہ بات درست کہ غلطی چاہے جس سے سرزد ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ لیکن زبان میں غلط صحیح کی تفریق کرنے کے لیے شعرا کے استعمالات سے استصواب کے بغیر چارہ نہیں۔ اس لیے ان کی مبینہ غلطی کو بھی محض غلطی کہہ کر چھٹکارا نہیں حاصل کیا جاسکتا بلکہ بعض اوقات تو شاعر کی نام نہاد غلطی ہی صحیح زبان ہوتی ہے۔ کیوں کہ شاعر زبان کے ساتھ ایک زندہ اور متحرک رشتہ رکھتا ہے۔ یہ ایسا رشتہ ہے جس کی مضبوطی کا معیار یہ ہے کہ شاعر کی قوتِ اظہار یعنی زبان کو تخلیقی سطح پر زندہ کرنے کی قوت کس درجہ کی ہے؟ (یہ بات صاف ہے کہ یہ قوت بڑے شاعر میں زیادہ ہوتی ہے، صحیح لیکن چھوٹے شاعر میں کم۔ کیوں کہ چھوٹے شاعر کی دسترس میں وہ امکانات ہوتے ہی نہیں جو زبان میں پوشیدہ رہتے ہیں۔ اگر دلیل کی ضرورت ہو تو اقبال کی کسی معمولی نظم کے سامنے حفیظ جالندھری کی وہ نظم رکھ کر دیکھئے جو اقبال کے بارے میں ہے اور یوں شروع ہوتی ہے ع
وہ مفکر جس کی یہ تصویر ہے اقبال ہے)

زبان کے ساتھ زندہ اور متحرک رشتہ رکھنے کی وجہ سے اچھا شاعر ان الفاظ تک از خود پہنچ جاتا ہے جنھیں زبان قبول کر چکی ہوتی ہے لیکن کتابوں میں بند رہنے والے ''اہلِ زبان'' اساتذہ کو جن کی خبر نہیں ہوتی۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا ہے کہ عرصہ ہوا جب سراج لکھنوی زندہ تھے، ان کے سامنے یہ بحث ہونے لگی کہ ''آویزش'' بمعنی conflict غلط ہے کہ صحیح؟ سرور صاحب نے کہا صحیح ہے اور اقبال کا شعر پڑھا۔

تا کجا آویزشِ دین و وطن جو ہر جاں پر مقدم ہے بدن

سراج صاحب نے کہا ہم اقبال کو نہیں مانتے۔ کسی ''مستند'' شاعر کا شعر دیجئے تو مانیں۔ ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے لیے ہنس کر چپ ہو جانے کے سوا چارہ نہ تھا۔ آویزش بمعنی conflict اُردو میں

عرصۂ دراز سے مستعمل ہے اور شاعری کی زبان کا خودکار اُصول یہ ہے کہ زبان جس لفظ کو قبول کر لے اسے شاعر بھی قبول کر لیتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے (جیسا کہ ملٹن، شیکسپیئر، حافظ، روی وغیرہ کا معاملہ تھا) کہ شاعر جس لفظ کو قبول کر لے زبان بھی اسے قبول کر لیتی ہے۔

اقبال کو غیر شاعر، یا اول آخر فلسفی اور بیچ میں شاعر، ماننا ہماری تنقید کا المیہ ہے۔ اس کی تاریخ سر عبدالقادر کے دیباچے سے شروع ہوتی ہے جس کے اقتباسات میں نے شروع میں نقل کیے ہیں۔ پہلی اینٹ ٹیڑھی پڑنے کی وجہ سے نہ صرف عمارت، ٹیڑھی بنی بلکہ لوگوں نے یہ بھی یقین کرنا شروع کر دیا کہ عمارت کی ٹیڑھ اس کی سیدھ ہے۔ سلیم اختر نے اپنی کتاب ''اقبال کا نفسیاتی مطالعہ'' میں (جو خود اسی ٹیڑھی عمارت کی ایک ٹیڑھی اینٹ ہے) اقبال پر لکھے گئے اولین مضامین کی جو فہرست درج کی ہے اس کا مطالعہ عبرت انگیز ہے اور اقبال کے المیے کا زندہ ثبوت فراہم کرتا ہے۔ بعض عنوانات آپ بھی ملاحظہ کریں:

ذکیہ احمد: ہمارا قومی شاعر، اقبال (۱۹۳۲)
کفایت علی: اقبال، وطنیت، پین اسلامزم اور سیاسی تحاریک (۱۹۳۴)
سید عبداللہ: اقبال اور سیاسیات (قبل ۱۹۳۸)
یوسف حسین خاں: اقبال کا تصورِ حیات (قبل ۱۹۳۸)
رضی الدین صدیقی: اقبال کا پیامِ حیات (قبل ۱۹۳۸)
چراغ حسن حسرت: اقبال کا فلسفۂ سخت کوشی (قبل ۱۹۳۸)
ادیب اے آبادی: علامہ اقبال اور فلسفۂ تصوف (قبل ۱۹۳۸)

سلیم اختر صاحب بغلیں بجاتے ہوئے کہتے ہیں: ''اقبالیات کے دور اول کا جائزہ لینے پر ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرغوب عام ہیں وہی دور اول میں بھی پسندیدہ تھے''۔ یہ حقیقت ششدر کر دینے والی تو ہے لیکن اس وجہ سے کہ اقبال پر ظلم کا جو سلسلہ ان کی زندگی میں شروع ہوا وہ آج بھی اسی زور شور سے جاری ہے۔

فلسفی اقبال (اگر اس طرح کی کوئی چیز واقعی موجود ہے) کو شاعر اقبال پر ترجیح دینے کا فائدہ نام نہاد اہل زبان حضرات کو بھی پہنچا۔ انھوں نے اقبال کے کلام میں ''غلطیاں'' نکال نکال کر ان کا ڈھنڈورا پیٹنا شروع کر دیا اور نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال واقعی بہت بڑے مصلح قوم وغیرہ ہیں لیکن شاعری ان کے بس کا روگ نہیں۔ اقبال اور ان کے مداحوں نے تو پہلے داغ کی شاگردی اور عروض و بیان میں اپنی دسترس کا ذکر کر کے یہ دکھانا چاہا کہ وہ شاعری کے بارے میں سنجیدہ ہیں۔ خود اقبال نے

اپنے کلام پر اعتراضات کے جواب بھی لکھے۔ لیکن جب اہلِ زبان حضرات کی یلغار میں تخفیف نہ ہوئی تو انھوں نے یہ کہنا شروع کر دیا کہ میں شاعر نہیں ہوں اور کیا عجب کہ اگلی نسلیں بھی مجھے شاعر نہ سمجھیں۔ جگن ناتھ آزاد نے تفصیل سے بیان کیا ہے کہ شاعر نہ ہونے کے دعوے کے باوجود اقبال اپنے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے۔ انھوں نے اپنا بہت سارا کلام تلف کر دیا۔ بہت سی نظموں سے کئی کئی بند یا اشعار حذف کر دیے۔ مصرعے بدل دیے۔ آل احمد سرور نے اقبال کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جو انھوں نے سید سلیمان ندوی کو لکھا تھا کہ انھوں نے ''خضرِ راہ'' سے کئی بند نکال دیے ہیں اور اب وہ شاید کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں'' آل احمد سرور کا خیال ہے کہ حذف شدہ اشعار غالباً ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں شامل ہیں۔ ان دلائل سے ظاہر ہے کہ اقبال شاعری کے بارے میں وہی رویہ رکھتے تھے جو کسی بھی ہوش مند اور بڑے فن کار کا ہونا چاہیے۔ لیکن انھوں نے حریفوں کی خردہ گیری کا دفاع کرنے کے لیے یہ افسانہ گڑھ لیا کہ شاعری بحیثیت فن ہرا میدان نہیں۔ گویا انھوں نے بزعم خود وہ شاخ ہی نہ رکھی، جس پر حریفوں کا آشیانہ تھا ورنہ اس کی کیا وجہ ہے کہ وہی اقبال جو ۱۹۱۸ میں سیّد سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں کہ ''اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہوں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے اڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے'' اور ۱۹۱۹ میں لکھتے ہیں: ''کلام کا بہت ساحصہ نظرِ ثانی کا محتاج ہے۔'' ۱۹۲۶ میں شوکت حسین کو مطلع کرتے ہیں کہ ''میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو۔'' معاملہ بالکل صاف ہے۔ عبدالقادر نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ اقبال کو ''ہمالہ'' کی اشاعت میں پس و پیش تھا (بات ۱۹۰۱ کی ہے) کیوں کہ انھیں خیال تھا کہ ''اس میں کچھ خامیاں ہیں۔'' عبدالقادر نے یہ بھی لکھا ہے کہ جب اقبال کا کلام (یہ ۱۹۰۵ سے پہلے کی بات ہے) مقبول ہونا شروع ہوا تو ان کے پاس فرمائشیں بکثرت آنے لگیں۔ ان کی طبیعت بھی ان دنوں آمد پر تھی اور ''ایک ایک نشست میں بے شمار شعر ہو جاتے تھے۔ ان کے دوست اور طالب علم جو پاس ہوتے تھے وہ اپنی دھن میں کہتے جاتے ...... موزوں الفاظ کا ایک دریا بہتا یا چشمہ اُبلتا معلوم ہوتا تھا۔'' ظاہر ہے یہ ''بے شمار شعر'' اقبال کی کلیات میں سب کے سب شامل نہیں ہیں لیکن ان حکایتوں نے اقبال کے کلام کی ''الہامی'' اور ''الوہی'' روایت کو استحکام دینے میں بڑا کام کیا۔ یہ بھی کہہ دیا گیا کہ اقبال پر آمد اس زور کی ہوتی تھی کہ ان کی شعر گوئی کے وقت دو دو شخص بیک وقت اشعار لکھتے جاتے۔ لیکن پھر بھی ان کا قلم اقبال کی موزونیت کا ساتھ نہ دے پاتا تھا۔ اس سے نتیجہ یہ نکالا گیا کہ ظاہر ہے کہ ایسے شخص کو شاعری کی باریکیوں سے کیا واسطہ، وہ تو ایک الہامی آدمی تھا۔

شاعری اس کے لیے اظہار خیال کا بہانہ تھی اور بس۔ معلوم نہیں ان اشعار کو لکھنے پر کون متعین ہوتا تھا جو لاہور میں نہیں لکھے گئے۔ اقبال نے بھی ان افسانے کو شہرت دی۔ انھوں نے مہاراجا کشن پرشاد کو لکھا کہ "اسرار خودی" انھوں نے خود نہیں لکھی بلکہ انھیں اس مثنوی کو لکھنے کی "ہدایت" ہوئی تھی۔

اقبال کی موت کے ساتھ ہی ساتھ ترقی پسند تحریک کا دور دورا شروع ہوا۔ شروع میں ترقی پسند نقادوں نے اقبال کو مطعون و مردود قرار دیا۔ کیوں کہ وہ خود کو ان کے فلسفے سے متفق نہ کر سکے تھے۔ یہاں بھی اصل بات وہی تھی کہ اقبال کی شاعری کو پس پشت ڈال کر ان کے "پیغام" اور "فلسفے" اور "تصورات" کو پرکھنے کی دُھن میں ان کا مطالعہ شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ غیر شاعر کی حیثیت سے کیا گیا۔ ہم لوگ ترقی پسندوں کو بلاوجہ بدنام کرتے ہیں کہ انھوں نے ادب پر غیر ادبی معیار مسلط کرنا چاہے۔ اقبال کی حد تک تو یہ نیک کام خود اقبال کے معتقدین اور پرستاروں کے ہاتھوں انجام پا چکا تھا۔ ۱۹۴۲ء میں یوسف حسین خاں نے بزمِ خود روح اقبال نچوڑ کر کے ملک و قوم کی خدمت میں پیش کردی۔ طبع اول کے دیباچے میں انھوں نے لکھا کہ وہ اقبال کے خیالات کو مطالعہ کی سہولت کے مدنظر آرٹ، تمدن اور مذہب کے عنوانات کے تحت تقسیم کرتے ہیں۔ اس کتاب کے پانچویں اڈیشن میں کتاب صفحہ گیارہ سے شروع ہوتی ہے۔ "آرٹ" والا حصّہ (خدا معلوم یہ انگریزی لفظ کیوں استعمال کیا گیا) صفحہ ۱۱۶ پر تمام ہوتا ہے ۱۰۶ صفحے، صفحہ ۱۲۰ سے ۴۲۴ تک (یعنی ۳۰۵ صفحے) "فلسفۂ تمدن" اور مذہبی اور مابعد الطبعی تصورات پر صرف کیے گئے ہیں۔ یعنی وہ نام نہاد "آرٹ" جس نے اقبال کو اقبال بنایا۔ کتاب کے بمشکل چوتھائی حصے میں تھیل ٹھال کر ختم کردیا گیا ہے اور ان صفحات میں بھی جس پایے کی تنقید ہے اس کی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

چوں کہ آرٹ زندگی سے علاحدہ کوئی قدر کی چیز نہیں اس لیے آرٹسٹ کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی کا دور سے تماشا کرنے پر اکتفا نہ کرے بلکہ اس کی دوڑ دھوپ میں خود بھی شریک ہو۔

یعنی کڑکڑ کی کھا کے ڈبل روٹی خوشی سے پھول جا۔ اور سنیے:

[شاعر] اپنے جوش تخلیق کو متناسب اور موزوں الفاظ کی خراد پر سڈول اور ہموار کر کے پیش کرتا ہے۔ اس کی موزونی اس میں کوئی کور کسر باقی نہیں چھوڑتی۔ اسی طرح جذبہ ترنم کی رنگین قبا زیب تن کرتا ہے۔ تخلیق کی حالت سخت ہیجان اور بے چینی کی حالت ہوتی ہے۔

یعنی شاعر بیچارہ جذبے کو ترنم کا لباس پہنا کر ننگی کا ناچ نچاتا ہے۔ وہ جوش تخلیق کو نہ کہ اپنے محسوسات یا تجربات کو الفاظ کی خراد پر ہموار کر کے بلا کسی کور کسر کے [جب ہموار کرلیا تو کور کسر کہاں رہ گئی ہوگی] پیش کرتا ہے یعنی الفاظ محض سان یا خراد ہیں۔ جو چیز کاغذ پر ظاہر ہوتی ہے وہ

الفاظ نہیں بلکہ جوش تخلیق ہوتا ہے۔ ایک آخری اقتباس کسی تفصیل کے بغیر پیش کرتا ہوں:

وہ اپنے بھولے ہوئے خواب کی تعبیر ایسے دلکش اور پراسرار طور پر بیان کرتا ہے اور اسی ضمن میں اور بہت سی باتیں اشاروں اشاروں میں کہہ جاتا ہے کہ آدمی کا جی چاہتا ہے بس سنے جائے۔

اقبال کے ''آرٹ'' پر ایسی ہی سرسری بلکہ بے سروپا باتوں کے بعد یوسف حسین صاحب نے فلسفہ اور الٰہیات کی ہوائیاں چلا کر اقبال شناسی کا حق سینکڑوں صفحوں تک ادا کیا ہے۔ افسوس ہے کہ اس کتاب کے متعدد ایڈیشن چھپ چکے ہیں، پھر بھی یوسف حسین صاحب مطمئن نہیں ہوئے اور انھوں نے ''حافظ اور اقبال'' لکھ کر رہی سہی کمی پوری کرنے کی کوشش کی ہے۔

میں کہنا چاہتا ہوں کہ ترقی پسندوں نے اقبال پر جو اعتراضات کیے وہ اقبال کو شاعر نہیں بلکہ فلسفی سمجھ کر کیے اور بعض سیاسی مصلحتوں کی بنا پر کیے۔ ان کے لیے اقبال پرستوں کے رویے نے نمونے کا کام کیا۔ کیونکہ اقبال کے حلقہ بگوش بھی انھیں شاعر نہیں بلکہ مردِ مومن یا فلسفی یا مصلح قوم (یا یہ سب بیک وقت) سمجھتے تھے۔ ترقی پسندوں کی سیاست شروع میں کئی برس تک اس بات کی متقاضی تھی کہ اقبال کو برا بھلا کہا جائے۔ فیض صاحب نے حال ہی میں اس بات کا برملا اعتراف اور اپنا ذاتی تجربہ بیان کیا ہے۔ فیض صاحب کے بارے میں ایوب مرزا کی کتاب ''ہم کہ ٹھہرے اجنبی'' جو ابھی شائع ہوئی ہے، اس کے حوالے سے انور سدید لکھتے ہیں:

ترقی پسند ادبا کے لیے اقبال ہمیشہ ایک ایسا بھاری پتھر ثابت ہوا ہے جسے اُٹھانا ان کے بس میں نہیں اور جسے چوے بغیر آگے گزر جانا، ان کے لیے ممکن نہیں۔ چنانچہ اول الذکر اقدام کے سلسلے میں ترقی پسند تحریک نے انہدام اقبال کی طرح ڈالی اور موخرالذکر کے تحت اقبال پر نگاہ محبت اس طرح ارزانی کی کہ پورا اقبال ترقی پسند طرز کی ماویت میں ختم ہو جائے۔ اقبال کو فاشسٹ ثابت کرنے کی اولین کوشش ترقی پسند تحریک کے ادبا نے ہی کی اور آزادی کے بعد... ترقی پسند تحریک نے اقبال کو demolish کرنے کے لیے ایک جماعتی منصوبے پر عمل درآمد شروع کر دیا۔

اس کے بعد انور سدید ایوب مرزا کی کتاب سے فیض صاحب کا بیان نقل کرتے ہیں:

مئی ۱۹۴۹ میں احمد ندیم قاسمی .. انجمن کے سیکریٹری تھے۔ حکم ہوا کہ علامہ اقبال کو demolish کریں اور عصمت چغتائی، منٹو اور راشد کو exterminate کریں کہ یہ ترقی پسندوں کی کسوٹی پر پورے نہیں اُترتے۔ ہمیں یہ بک بک لگی۔ علامہ مرحوم کے یہاں بے پناہ ذخیرہ سامراج، جاگیرداروں اور نوابوں کے خلاف ملتا ہے قاسمی صاحب نے علامہ اقبال کے خلاف ایک بھرپور مقالہ پڑھا۔ ہمیں بہت رنج اور صدمہ ہوا (''ہم کہ ٹھہرے اجنبی'')۔

انور سدید کا بیان ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے اس بیان کی تردید نہیں کی ہے لیکن انھوں نے اس بات پر کوئی استدراک نہیں کیا کہ خود فیض صاحب کی نظر میں بھی اقبال بچارے سزائے موت سے اس لیے بچ گئے کہ ان کے یہاں سامراج اور نوابوں کے خلاف ''بے پناہ ذخیرہ'' ملتا ہے۔[1] ان کے رویے میں اقبال شاعر کے لیے کوئی ہمدردی نہیں۔ اگر کچھ مروت ہے تو اس لیے کہ اقبال نے نوابوں، جاگیرداروں کے خلاف کچھ لکھا ہے۔ حال ہی میں ایک بہت مفصل انگریزی مضمون ایک ایرانی ترقی پسند (جو ولایت میں محفوظ زندگی گذار رہے ہیں) ڈاکٹر تبریزی نے اقبال کے انقلابی آہنگ کے بارے میں لکھا ہے۔ اس کو سن کر این میری شمل (Annemane Schimmel) نے مجھ سے کہا کہ تبریزی کی نظر میں اقبال کی حیثیت محض ایک rabble rouser اور soapbox orator کی ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کا موجودہ رویہ یہی ہے کہ اقبال کو انقلابی حیثیت سے بحال کیا جائے ورنہ اختر حسین رائے پوری نے ''ادب اور انقلاب'' میں اقبال کو فاشسٹ کہا۔ انھوں نے دعویٰ کیا کہ اقبال فسطائیت کے ترجمان اور سرمایہ داری کے ہمنوا ہیں۔ فاشسٹوں کی طرح اقبال بھی جمہور کو حقیر سمجھتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری نے اقبال میں ''عقابیت'' یعنی ''ایک قسم کی فاشیت'' تلاش کی۔ سبط حسن نے اختر حسین رائے پوری کی طرح کہا کہ اقبال انفرادیت پرست اور اقتدار پرست ہیں۔ لیکن احمد علی کو اقبال اس لیے برے معلوم ہوئے کہ ان کی شاعری بے عملی اور بے حرکتی کی طرف لے جاتی ہے۔

ترقی پسندوں کی طرف سے اقبال پر شدید نکتہ چیں کی حیثیت سردار جعفری نے اختیار کی۔ ترقی پسند نظریہ سازی کا کام اختر حسین رائے پوری اور احتشام حسین نے انجام دیا تھا۔ لیکن ان نظریات کی روشنی میں اقبال کا مفصل امتحان سردار جعفری نے کیا اور انھیں تقریباً ہر جگہ ناکام پایا۔ اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں سردار جعفری نے لکھا ہے کہ اقبال کی شاعری میں زندگی بخش اور زہریلے رجحانات گھل مل گئے ہیں۔ ان کے یہاں انفرادیت اور ہیرو پرستی کا وہ بوژروا تصور ہے جو بالآخر فاشیت بن جاتا ہے۔ ان کا فلسفہ تخریب کار قوتوں کی پشت پناہی کرتا ہے۔ ان کی درویشی، قلندری، شاہینی، احیائیت ہمارے کام کی نہیں ہے۔ سردار جعفری نے یہ ضرور کہا کہ اقبال بڑے شاعر لیکن چھوٹے فلسفی ہیں لیکن وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ان کا نام نہاد فلسفہ ان کی شاعری سے برآمد ہوتا ہے اور اگر ''فلسفہ'' چھوٹا ہے تو شاعری چھوٹی بھی ہوگی اور جھوٹی بھی۔

---

[1] گویا بے چارہ شاعر کیا ہوا ذخیرہ اندوز بنا ہوا۔

شروع کے ترقی پسندوں میں صرف عزیز احمد نے اقبال کی مدافعت کی۔ لیکن فیض کی طرح انھوں نے بھی اقبال شاعر کا دفاع نہیں کیا بلکہ اقبال فلسفی کو سراہا اور اس میں ترقی پسند عناصر تلاش کیے۔ اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں انھوں نے لکھا: ''اقبال نے سائنس اور مشینی صنعت کی مخالفت نہیں کی ہے ... کسی قدیم مذہبی نظام کی طرف رجعت کا پیغام اقبال نے کبھی نہیں دیا... جس چیز کی طرف اقبال بار بار توجہ مبذول کراتے ہیں۔ اسلامی روح تمدن ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ روح تمدن دنیاوی اور معاشی اُصولوں کی حد تک تقریباً بالکل وہی ہے جو اشتراکی جمہوریت کے نام سے موسوم ہے... اقبال کا مومن... دراصل سوویت روس کے انسان جدید سے بہت قریب ہے'' وغیرہ وغیرہ۔

عزیز احمد نے کتاب کے کئی صفحے اقبال کے فلسفے اور سیاست کی تشریح میں اور یہ ثابت کرنے میں صرف کیے ہیں کہ اقبال اگرچہ کمیونسٹ پارٹی کے باقاعدہ رکن ہونے کے اہل نہ تھے لیکن ہم سفر fellow traveller ضرور تھے۔ لیکن عزیز احمد کی یہ کوشش زیادہ سرسبز نہ ہوئی۔ کیوں کہ آزادی اور تقسیم کے بعد ہندوستان میں ترقی پسند سیاست اقبال کو ناپسند کرتی تھی اور احتشام صاحب نے ۱۹۵۱ یا ۱۹۵۲ میں اپنے ایک انگریزی مضمون میں انھیں ناقابلِ فہم یا پریشان کن baffling شخصیت کہا کیوں کہ ان کی شاعری سے مفر نہ تھا، لیکن ان کا ''فلسفہ'' انھیں قبول نہ تھا۔ اقبال فلسفی کا طویل سایہ ہماری ادبی تنقید پر بھوت کی طرح مسلط رہا۔ احتشام صاحب کی تنقیدی فکر میں جو پیچ موضوع کو مقدم کرنے کی وجہ سے پڑ گیا۔ اس کا تجزیہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

احتشام صاحب مواد کو تخیلی اور حسی تجربے سے الگ کر کے اسے سادہ اور اکہری صورت میں دیکھتے ہیں اور شعر کو نثری منطق کے پیمانے پر کرکے اس کی اہمیت یا افادیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ صرف مواد کو اہمیت دینے اور مواد کو بھی اپنی سادہ اور اکہری صورت میں دیکھنے کے سبب وہ ہر ادیب و شاعر کے ساتھ مساوات کا برتاؤ کرتے ہیں... شاعر اور متشاعر اعلیٰ درجے کے تخلیق کار اور ادنیٰ درجے تک بند سب ایک محفل میں بیٹھے نظر آتے ہیں۔

پھر مشکل یہ آ پڑی کہ ہندوستان میں اقبال کو معمارِ پاکستان اور دو قومی نظریے کا بانی تصور کیا گیا۔ ایسے زمانے میں اقبال کی تعریف کرنا دار و رسن کی آزمائش سے گذرنا تھا جس کی تاب ہم میں سے اکثر کو نہ تھی۔ ہندوستان پاکستان میں دو چار لبرل نقاد مثلاً وقار عظیم اور آل احمد سرور، اقبال شاعر کی بات کرتے رہے۔ پرانے لوگوں میں عابد علی عابد نے اقبال کے کلام میں صنائع بدائع تلاش کرنے کی مشقت اُٹھائی۔ لیکن جب سیاست بدلی، اقبال کو ہندوستان میں بحال rehabilitate کیا گیا تو پھر وہی فلسفی جن ''شاعر گندھ'' کہتا ہوا جاگ اُٹھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب اقبال کو انسان دشمن کے بجائے

انسان دوست، اینٹی نیشنل کی جگہ نیشنل اور احیائیت پرست کی جگہ انقلابی کہا جانے لگا۔ چنانچہ سردار جعفری جو اقبال کو فاشی اور بورژوا اور احیائیت پرست کہتے تھے، اب یوں رقم طراز ہوئے:

سرمایہ اور محنت کی کشمکش اور غلام اور سامراجی ممالک کے باہمی ٹکراؤ نے بیسویں صدی کو ایک عظیم رزمیہ صدی بنا دیا ہے۔ اقبال کی شاعری کی بلند آہنگی میں اس رزمیہ کے طبل جنگ کی آوازیں شامل ہیں۔ انقلاب سے مراد وہ تبدیلی ہوتی جو معاشی اور طبقاتی رشتوں کو بدل دے گی۔ یعنی ایک بھرپور معاشی، سماجی اور سیاسی تبدیلی جو اشتراکیت کی منزل کی طرف رہنمائی کر رہی تھی اور اقبال نے پہلی بار اپنی شاعری میں انقلاب کا لفظ اس تبدیلی کے لیے استعمال کیا۔

اقبال کے ترقی پسند پرستاروں اور اسلام پسند یا مسلمان پسند پرستاروں کے خیالات میں تضاد کے باوجود ہم آہنگی واقعی حیرت انگیز ہے۔ دونوں اپنے اپنے قصیدے کی بنیاد اقبال کے سیاسی یا فلسفیانہ افکار پر رکھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں شاعری ضمنی اور تھوڑی بہت شرمندہ کرنے والی چیز ہے۔ لیکن اس سے زیادہ حیرت انگیز بات ترقی پسند تنقید کے رویے میں وہ تبدیلی ہے جو اقبال کے انھیں افکار کے سلسلے میں پیدا ہوئی جن کو وہ مطعون کر چکے تھے۔ سردار جعفری، جواہر لال نہرو کے حوالے سے اقبال کو آج بہت بڑا ہندوستانی قوم پرست بھی ثابت کرتے ہیں اور اشتراکی سیاسیات و معاشیات سے بھی ان کو ہم آہنگ پاتے ہیں۔ حالانکہ آزادی کے بعد ہندو پاک دونوں ملکوں میں اشتراکی پارٹیاں انھیں قومی حکومتوں کے عتاب میں رہیں جن کی سیاسی رہبری میں سردار جعفری کے مطابق اقبال کا بھی حصہ تھا۔

اقبال کے نقادوں کے اس چھوٹے سے گروہ میں، جو اقبال شاعر کو مرجح کرتا ہے، وقار عظیم اور آل احمد سرور کے علاوہ اسلوب احمد انصاری اور گوپی چند نارنگ کے نام بھی ہیں لیکن اسلوب احمد انصاری پر بھی فلسفی اقبال یا مرد مومن اقبال کا اثر غالب ہے۔ وہ اس بات سے کنارہ کش نہیں ہو سکتے کہ اقبال کی ''شاعری کو ان کی فلسفیانہ فکر سے علیٰحدہ نہیں رکھا جا سکتا۔'' اگر اس خیال کو یوں بیان کیا جائے کہ اقبال کی شاعری ہمارے لیے اس وجہ سے قیمتی ہے کہ ان کے فلسفیانہ افکار ہمارے لیے قیمتی ہیں تو شاید اسلوب صاحب اتفاق نہ ہوگا۔ لیکن ان کے بیان کا منطقی نتیجہ یہی ہے۔

اول تو یہی بات مشتبہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں فلسفہ نام کی کوئی چیز بھی ہے۔ لیکن اس میں جو کچھ بھی ہے وہ شاعری کے حوالے سے ہی زندہ ہے۔ برگساں یا نطشے یا ہماشما ہوں یا نہ ہوں اقبال کی شاعری (جس حد تک وہ شاعری ہے) پھر بھی موجود رہے گی۔ کسی شعر کو غیر شعری حوالوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش اسی وقت روا ہے جب اس حوالے کے بغیر شعر نا قابل فہم رہے۔ مثلاً تلمیح یا سوانحی

حوالے یا کسی لفظ کے کوئی مخصوص معنی جو شاعر کو معلوم رہے ہوں ان چیزوں پر تفحص کرنا تو سمجھ میں آتا ہے لیکن ''مسجد قرطبہ'' اگر اس لیے اہم یا اچھی نظم ہے کہ اس میں برگساں یا کسی اور کے خیالات کا انعکاس ملتا ہے تو میں اس کو نظم ماننے سے انکار کرتا ہوں۔ فن پارے کی خوبی یا پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کا بدل ممکن نہیں ہوتا۔ اگر مجھے برگساں یا نطشے پڑھنے سے بھی وہ حاصل ہو جائے جو اقبال میں ملتا ہے تو میں بے تکلف اقبال کو بالائے طاق رکھ دوں گا کیوں کہ برگساں یا نطشے کا فلسفہ اپنی اصل میں برگساں یا نطشے ہی کے یہاں ملے گا اقبال کے یہاں نہیں۔ اگر میں ردیف قافیہ کا دل دادہ ہوں تو اقبال کی طرف دوڑوں گا کہ دیکھوں برگساں یا نطشے کی منظوم شکل کیا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں مجھے مایوسی ہوگی کیونکہ اقبال کی شاعری میں برگساں وغیرہم کا فلسفہ مجھے منظوم شکل میں نظر نہ آئے گا۔

''فلسفی'' اقبال کے وکیل کہیں گے کہ اقبال کی شاعری برگساں یا کسی اور فلسفی کی منظوم شکل نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں کئی فلسفیوں اور مفکروں کے خیالات کا جوہر یا عکس یا اثر ملتا ہے۔ اس طرح ان کی شاعری میں نئی طرح کا لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کہیں گے کہ اقبال کی شاعری ان مفکرین کی تحریروں کا بدل نہیں ہے لیکن اگر آپ ان مفکروں کے حوالے سے اس شاعری کو پڑھیں گے تو اس کا صحیح لطف (یا کم سے کم ایک نئی طرح کا لطف) حاصل ہوگا۔

یہ بات بالکل صحیح ہے لیکن اس میں بعض خطرات بھی ہیں جن کو ''فلسفی'' اقبال کے وکلا تقریباً ہمیشہ نظر انداز کر جاتے ہیں۔ سب سے پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ جہاں آپ نے کسی فلسفے کا مطالعہ شروع کیا، آپ اس کے صحیح یا غلط ہونے کے سوال میں اُلجھ جاتے ہیں اور جب آپ شاعری کو فلسفے کے حوالے سے پڑھتے ہیں تو اس میں بھی فلسفے کے صحیح یا غلط ہونے کے حوالے سے خوبی یا خرابی کا حکم لگانا شروع کر دیتے ہیں۔ حالانکہ فلسفے کا صحیح یا غلط ہونا شاعری کے صحیح یا غلط (یا اچھے یا برے) ہونے کی دلیل نہیں ہوتا۔ بعض نقاد مثلاً گریہم ہف (Graham Hough) کہتے ہیں کہ کسی نظم کے معنی محض اس حوالے (یعنی خیال) میں نہیں ہوتے جو اس میں بیان ہوتا ہے، بلکہ نظم کے معنی ایک کثیر القیمت پیچیدہ ڈھانچے کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ نظریہ ان نظریات سے بہرحال بہتر ہے جو نظم کے بارے میں ''فلسفیانہ'' سچائی کی بات کرتے ہیں، کیوں کہ نظم کے معنی کو اس خیال سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا جو نظم میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال سچا ہو یا جھوٹا، صحیح ہو یا غلط، شعر کی سچائی یا اس کا صحیح پن اس سے متاثر نہیں ہوتا۔ فلسفے کی صحت یا عدم صحت کو مطلق ماننا (یعنی شعر کی خوبی یا خرابی کو بھی فلسفے کی صحت یا عدم صحت کا تابع ٹھہرانا) شعر اور فلسفے کو ایک ہی شے فرض کرنا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر اور فلسفہ دو الگ الگ چیزیں ہیں ورنہ بہت سارا فلسفہ شاعری ہے، اور تقریباً ساری شاعری فلسفے سے خالی

کیوں ہوتی؟ دوسرا معاملہ یہ ہے کہ کسی فلسفے کے بارے میں آج تک یہ طے نہ ہو سکا کہ وہ کس حد تک صحیح ہے، بلکہ یہ بھی طے نہیں ہو سکا ہے کہ وہ صحیح ہے بھی کہ نہیں۔ لہٰذا جس چیز کی صحت، عدم صحت خود ہی مختلف فیہ ہو اس کو شاعری کی خوبی یا خرابی کا معیار ٹھہرانا کہاں کی ایمانداری ہے؟

اس بات کی وضاحت کے لیے اقبال کی ہی ایک نسبتاً سادہ لیکن انتہائی خوبصورت نظم کی مثال نامناسب نہ ہوگی۔ ''ایک فلسفہ سید زادے کے نام'' میں وہ کہتے ہیں۔

ہے فلسفہ زندگی سے دوری انجام خرد ہے بے حضوری
بیگل کا صدف گہر سے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی

ان اشعار کی خوبصورتی بیان کرنا تضیع اوقات ہے لیکن اگر اس پر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے تنقید کی جائے تو دونوں شعر بڑی حد تک غلط، لہٰذا خراب ٹھہریں گے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ تمام فلسفے پر یہ الزام کہ وہ زندگی سے دوری ہے قطعاً غلط ہے۔ فلسفے کا وجود ہی اس وجہ سے ہوا کہ انسانوں نے زندگی اور اس کے سرچشموں کو سمجھنا چاہا۔ انجام خرد کو بے حضوری کہا جا سکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ ایسے کسی وجود یا ایسی کسی حقیقت کا ہونا ثابت کیا جا سکے جس کی حضوری ممکن ہے۔ ممکن ہے وجدان، الہام، وحی کے ذریعے ایسی حقیقت کا وجود ثابت ہو سکے۔ لیکن جب آپ فلسفیانہ نقطۂ نگاہ سے گفتگو کریں گے تو فلسفیانہ دلائل (نہ کہ وجدان، الہام، وحی وغیرہ) کی ضرورت ہوگی۔ ہیگل کے صدف کو گہر سے خالی کہنا ان تمام لوگوں کو برا یعنی غلط معلوم ہوگا جو اس کے کسی بھی حد تک پیرو ہیں (ان میں ترقی پسند بھی شامل ہیں) اس کے فلسفے کو طلسم کہنا تو انھیں زہر ہی لگے گا اور اس کا خیالی بتانا تو ان لوگوں کے لیے کفر کی معراج ہوگی۔ یعنی فلسفیانہ بیانات کی حیثیت سے یہ اشعار غلط یا کم سے کم مشتبہ ہیں۔ لیکن شعر پھر بھی اچھے ہیں۔ بشرطیکہ ان کی مشتبہ فلسفیانہ حیثیت کی بنا پر انھیں رد نہ کر دیا جائے۔

ثابت یہ ہوا کہ کسی نظم کی فلسفیانہ حیثیت اس کی شاعرانہ حیثیت پر کوئی اثر نہیں ڈالتی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو پرکھنے اور پھر اس کی اساس پر شعر کی تقدیر کی اساس رکھنے کا لالچ ایسا ہے کہ اس سے کوئی بچ نہیں سکا ہے اس لیے عافیت اسی میں ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو نظر انداز کر کے ہی شعر کی تعین قدر کی جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ زیادہ تر بڑی شاعری میں کوئی اس قسم کا فلسفیانہ یا مفکرانہ رنگ ہوتا ہی نہیں کہ جس کی فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کے پیچھے پڑنا ضروری ہو۔ تعجب یہ ہے کہ تجربہ اور احساس کی حد تک تو تمام نقاد فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کی بحث کو نظر انداز کر دیتے ہیں لیکن جہاں کہیں بھولے سے بھی شاعر نے ذرا ''مفکرانہ'' لہجہ اختیار کیا، کہ سب لوگ پنجے جھاڑ کر اس بات کے پیچھے پڑ گئے کہ ان ''فلسفیانہ افکار'' کی چھان بین کیوں کر ہو۔ یعنی

جب شاعر نے ظاہر اطوار پر تجربہ یا احساس پر مبنی شعر کہا جیسا کہ یہ شعر ہے، میر۔

سورنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جا گہ سے گیا　　　دل پر جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

تو ہم لوگ اس بحث میں نہیں پڑتے کہ اس ''سورنگ ہستی'' کی فلسفیانہ حقیقت کیا ہے اور نہ یہ پوچھتے ہیں کہ دل پر چوٹ پہلے ہی سے پڑی تھی اس کی تاریخی یا مفکرانہ اصلیت کیا ہے۔ یوں تو یہ شعر بھی اپنی اصل میں فلسفیانہ اور مفکرانہ ہے لیکن چونکہ اس کا اسلوب اقبال کے عمومی اسلوب کی طرح ظاہری فلسفیانہ قسم کے انداز پر نہیں تعمیر کیا گیا ہے اس لیے نقاد حضرات اس پر فلسفے کی موشگافیوں سے باز رہتے ہیں۔ لیکن جہاں انھوں نے اقبال کو سنا کہ وہ کہتے ہیں، عشق کی تقویم میں ایسے زمانے بھی ہیں جن کا کوئی نام نہیں تو وہ جھٹ Serial time اور Temporal time اور Cosmic time اور Spiritual time وغیرہ کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ فلسفیانہ شاعری اگر کوئی چیز ہے بھی تو اس کی ماہیت اتنی سطحی اور اکہری نہیں ہوتی کہ فلسفے کی دو چار اصطلاحوں سے واقفیت یا فلسفے کے بعض اسالیب سے ظاہری مشابہت اس کے لیے کافی ہو۔

ہمارے یہاں شاعر کو پیغمبرانہ مرتبہ دینے کی کوشش شاعری کے لیے مضر ثابت ہوئی لیکن لوگوں نے اس کی پروا نہ کی۔ وہ سمجھتے رہے کہ شاعر کو پیغمبر کا مرتبہ دے دیا جائے تو اس کی عزت داری مستحکم ہو جائے گی۔ وہ بھول گئے کہ شاعر کا مرتبہ اس کی شاعری کو نظر انداز کر کے متعین کیا جائے تو بالآخر شاعر کا ہی نقصان ہوتا ہے کیوں کہ شاعر کو سماج میں جینے کا حق اس وجہ سے ہے کہ وہ شاعر ہے، اس وجہ سے نہیں کہ وہ پیغمبر ہے ع

ہر کسے را بہر کارے ساختند

کے مصداق پیغمبر کا تفاعل اور ہے، شاعر کا تفاعل اور۔ جس طرح کسی پیغمبر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے شاعر کہا جائے اسی طرح کسی شاعر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے پیغمبر کہا جائے۔ یہ اور بات ہے کہ بعض اوقات شاعر میں پیغمبرانہ شان اور پیغمبر میں شاعرانہ شان بھی آجاتی ہے۔ لیکن اس سے ان دونوں کی حقیقت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ تمام اچھے شاعر اس بات سے واقف تھے۔ اقبال بھی اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ انھوں نے شاعر ہونے سے جا بجا انکار محض ایک ردعمل کے طور پر کیا جب انھوں نے دیکھا کہ نام نہاد زبان و بیان کے اجارہ داران کو شاعر نہیں مانتے تو انھوں نے عافیت اسی میں سمجھی ہوگی کہ خود ہی شاعری سے برأت کا اظہار کر کے اپنے چھچھورے اور کم فہم نکتہ چینوں کا منہ بند کر دیں۔ مشکل بلکہ مصیبت یہ ہوئی کہ فلسفہ اور پیغام طرازی کے بھوکے بھیڑیے جو شروع ہی سے تاک میں لگے ہوئے تھے، موقع دیکھ کر بالکل سامنے آگئے اور اقبال

شاعر کو اقبال فلسفی کی کھال اوڑھا کر اُڑا لے گئے۔

بے چارے مجاز کے بارے، میں اثر صاحب کا یہ جملہ بہت مشہور اور مقبول ہوا کہ اُردو ادب میں ایک کیٹس پیدا ہوا تھا، جسے ترقی پسند بھیڑیے اُٹھالے گئے۔ یہ جملہ تراشنے والے اور اس کو قبول کرنے والے ترقی پسند، مجاز اور کیٹس کی حقیقت سے کس قدر بے خبر تھے اس کا اندازہ کیٹس کی مندرجہ ذیل نظم سے ہوسکتا ہے جس کی خبر نہ مجازیوں کو ہے نہ ترقی پسندوں کو، کیوں کہ ان دونوں کے لیے کیٹس کا نظریۂ شعر اور تصور شاعر، جو شاعری اور شاعر دونوں کے خالص شاعرانہ مرتبے پر مبنی ہے، سم قاتل کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظریے میں نہ بھولی بھالی مستی عشقیہ "رومانیت" ہے اور نہ فلسفہ و پیغام کا ڈھول پیٹنے والی انقلابیت۔ نظم ملاحظہ ہو:

شاعر کی پہچان

شاعر کہاں ہے؟ مجھے دکھاؤ، دکھاؤ
شعر و فن کی اے دیویو، تاکہ میں اسے جان سکوں، پہچان سکوں۔
شاعر وہ شخص ہے جو ہر انسان کے برابر ہے۔
چاہے وہ بادشاہ ہو یا قبیلۂ مفلساں کا غریب ترین فرد۔
یا چاہے اور کوئی بھی شئے عجیب ہو، افلاطون اور بوزنہ کے درمیان۔
شاعر وہ شخص ہے جو چڑیوں کی تمام جبلتوں تک پہنچنے کی راہ
ڈھونڈ لیتا ہے، چڑیا چاہے ننھی پدی ہو یا عقاب ہو۔
اس نے شیر ببر کی دہاڑ سنی ہوتی ہے۔
اور وہ ان تمام باتوں کو بیان کرسکتا ہے۔
ببر شیر اپنے مردانہ، سنگ نما گلے سے جن کا اظہار کرتا ہے۔
اور چیتے کی چیخ بھی اس کے لیے بولتی اور لفظوں سے معمور آتی ہے۔
اور اس کے کانوں پر یوں اثر انداز ہوتی ہے۔
گویا مادری زبان ہو۔ (۱۸۱۸)

یعنی کیٹس کی نظر میں شاعر سب کچھ ہوتا ہے، لیکن تجربہ، ہم احساسی اور تخیلی حقیقت کی روحانی پہچان کی سطح پر۔ وہ بادشاہ بھی ہے، افلاطون بھی ہے، ذہنی حیثیت سے پس ماندہ، نیم مخبوط الحواس شخص بھی، غریب بھی اور امیر بھی۔ وہ فطرت کے مظاہر کو اس طرح پڑھ لیتا ہے (چاہے وہ جابرانہ،

قاہرانہ اور خوف انگیز ہوں یا نرم و نازک اور لطیف) گویا وہ اس کی مادری زبان ہوں۔ یہ صفت سب بڑے شاعروں میں ہوتی ہے۔ اس میں اقبال، غالب، رومی، حافظ، کیٹس، کسی کی تخصیص نہیں — فلسفیانہ مسائل کو سمجھنا یا ان کو بیان کرنے پر قادر ہونا شاعر کے لیے ضروری نہیں۔ زندگی اور انسان اور خود اپنے اندرون کو سمجھنا، اور اس کی حقیقت بیان کرنے پر قادر ہونا یقیناً ضروری ہے۔ دیکھئے ہوف منستھال Hofmannsthal نے کیا عمدہ کہا ہے:

وہ سامان جن سے خواب بنتے ہیں، ہم ایسے ہی ہیں [1]
اور خواب گہری راتوں میں تمام شب اپنی آنکھیں کھولتے ہیں۔

☆☆☆

وہ ہمارے اندر ہیں اور کبھی ختم نہیں ہوتے۔
جیسے کھڑکی بند کمرے میں غیر مرئی انگلیاں۔
ہمارے وجود کا اندرون ترین ان کا چرخہ اور کرگھا ہے۔
کوئی شخص، کوئی شے، کوئی خواب، یہ تینوں ایک ہیں۔

شاعر کا مرتبہ یہ ہے کہ وہ ہم کو خواب دیکھنا سکھاتا ہے، یہ نہیں کہ وہ ہمارے ہاتھ میں سپاہی کی تلوار یا حجام کا استرا یا جلوس باز کا جھنڈا رکھ دیتا ہے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی یہی ہوئی کہ وقتاً فوقتاً ان کو فلسفہ باز، لٹھ باز، تلوار باز کہہ کر ہم نے سمجھا کہ ان کی تعظیم کر رہے ہیں۔

لیکن یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا اقبال کے وہ تمام مطالعے اور تجزیے غیر ضروری ہیں جن میں اقبال کے فلسفیانہ افکار سے بحث کی گئی ہے؟ کیا ہم کسی نظم کا خلاصہ اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ اس میں نظم کردہ تصورات بالکل نظر انداز ہو جائیں؟ مثلاً یہ کیوں کر ممکن ہے کہ ہم "خضر راہ" کا مطالعہ کریں اور ان تمام باتوں کو نظر انداز کر دیں جو وطنیت، قومیت، زندگی، آمریت، سرمایہ داری وغیرہ کے بارے میں ہیں؟ اور اگر ہم ان باتوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے تو پھر ان مفکروں کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے جن کے خیالات کا پرتو اقبال پر پڑا ہے۔

اس خیال یا سوال میں بنیادی غلط فہمی یہ ہے کہ نظم میں بیان کردہ خیالات کچھ ایسی چیزیں ہیں جن کا وجود نظم کے باہر بھی ہے۔ یعنی نظم محض منظوم خیالات کا نام ہے، یعنی نظم ایک شے ہے اور اس میں شامل خیالات ایک اور شے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ محض غلط ہے۔ نظم ایک نامیاتی وجود رکھتی ہے،

---

[1] ہوف منستھال کا یہ مصرع شیکسپیر سے مستعار ہے۔

جس طرح ایک پھول نامیاتی وجود رکھتا ہے جس طرح یہ ممکن نہیں کہ آپ پھول کا رنگ الگ کرلیں، خوشبو الگ کرلیں وغیرہ اور یہ دکھا سکیں کہ اس پھول میں اتنا رنگ ہے، اتنی خوشبو ہے، وغیرہ۔ اسی طرح یہ بھی ممکن نہیں کہ آپ نظم کو منظوم خیالات فرض کرسکیں اور دکھا سکیں کہ اس میں خیالات اتنے ہیں اور نظم اتنی ہے۔ لہٰذا جب نظم اور اس میں بیان کردہ خیالات کو الگ الگ نہیں کرسکتے تو خیالات کا مطالعہ نظم سے الگ نہیں ہوسکتا۔ نظم کا مطالعہ کرتے وقت خیالات کی تفصیل میں جانا غلط نہیں، لیکن خیالات کی تفصیل میں جانا اور نظم کو محض ظرف فرض کرنا تنقیدی طریق کار نہیں۔ اسلوب احمد انصاری کی کتاب ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' یہ فرض کرکے تو لکھی گئی ہے کہ یہ سب نظمیں شاعرانہ قدر و قیمت رکھتی ہیں لیکن ان نظموں کے خیالات کو واضح کرنا اور اس بات کو واضح نہ کرنا کہ ان خیالات کی اہمیت ہمارے لیے اسی وقت اور اسی حد تک ہے جب انھیں نظم کے اندر فرض کیا جائے، اقبال کے ساتھ تھوڑی بہت زیادتی ہے۔ پھر بھی اقبال کے بارے میں یہ رویہ اس زبردستی سے بہت بہتر ہے جو نظریہ اور فلسفہ پرست نقادوں نے ان پر روا رکھی ہے۔ دیکھیں اقبال نرغۂ اعدا سے کب نکلتے ہیں۔

اس مضمون کا خاکہ اس وقت تیار کیا گیا تھا جب نومبر ۱۹۷۷ء میں دہلی میں منعقد ہونے والے بین الاقوامی سیمینار میں ایک انگریزی مضمون پڑھنے کی دعوت مجھے ملی تھی لیکن مضمون پڑھنے کی نوبت نہ آئی۔ انگریزی خاکے کو اُردو میں مفصل کرکے موجودہ صورت بنی ہے۔ اس عرصے میں حامدی کاشمیری کی کتاب ''غالب اور اقبال'' اور ایک نوجوان شاعر صفدر کا ایک مضمون رسالہ ''آہنگ'' میں بھی میری نظر سے گذرا۔ مجھے یہ دیکھ کر بڑی تقویت ہوئی کہ ان دونوں حضرات نے اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو ضرب لگانے والے نقادوں کے خلاف اپنے اپنے طور پر احتجاج کیا ہے۔ خدا کرے یہ تحریریں زندانِ فلسفہ سے اقبال کی رہائی کا پیش خیمہ ثابت ہوں۔

اُردو غزل کی روایت اور اقبال

اقبال کی غزل کا مطالعہ اگر اصنافِ سخن کی قسمیات (Typology) کے نقطۂ نظر سے کیا جائے تو ہم بعض ایسے مسائل سے دوچار ہوتے ہیں جو ہمیں کسی دوسرے اردو شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ تقریباً ہر صنف سخن اپنی جگہ پر بے مثال ہونے کے ساتھ ساتھ ایک وسیع تر قماش (Pattern) کا حصہ ہوتی ہے، اور اس لیے کسی بھی صنفِ سخن کی ایسی تعریف ممکن نہیں جو ہر طرح سے جامع اور مانع ہو۔ لیکن غزل کے ساتھ یہ صورت حال کچھ زیادہ شدید ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک کا تعلق غزل کی روایت سے ہے اور ایک کا غزل کی تنقید سے۔ اول تو یہ کہ غزل میں ہمارے یہاں شروع ہی سے ہر طرح کا مضمون بیان ہوتا رہا ہے اور دوسری یہ کہ عام طور پر ہم غزل کا تصور جریدہ اشعار کے حوالے کرتے ہیں۔ پوری پوری غزلوں کا تصور ہمارے ذہن میں شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔ یہ دو وجہیں آپس میں متضاد ہیں۔ اس معنی میں کہ ایک طرف تو غزل کے مضامین لامحدود ہیں، لہٰذا کوئی بھی شعر غزل کا شعر ہو سکتا ہے، اور دوسری طرف ہم تنہا اشعار کی روشنی میں غزل کا مزاج متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ غالب کا مطلع ہے۔

جادۂ رہ خور کو وقتِ شام ہے تارِ شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہِ نو سے آغوشِ وداع

اس کے بارے میں طباطبائی نے لکھا ہے کہ اس شعر میں غزلیت کچھ نہیں، قصیدے کا مطلع تو ہو سکتا ہے۔ طباطبائی کے اس فیصلے کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس شعر کا خیال بہت دقیق ہے، لیکن اس میں کوئی لطف نہیں۔ یعنی شعر کی بنیاد جس منطق پر ہے وہ شاعرانہ نہیں۔ لیکن اگر ایسا ہے تو خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں کہا ہے کہ اس میں خیال تو ہے بہت دقیق، لیکن لطف کچھ

نہیں، یعنی کوہ کندن دکاہ بر آوردن۔ طباطبائی نے اس کے بارے میں کیوں نہیں کہا کہ اس شعر میں غزلیت نہیں ہے، اور یہ قصیدے کا مطلع ہوسکتا ہے۔

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

ممکن ہے طباطبائی نے مندرجہ بالا شعر کو اس لیے قابل اعتراض نہ سمجھا ہو کہ اس میں مے خواری اور حیرت کے مضمون ہیں اور یہ مضامین غزل کے رسمی دائرے میں داخل ہیں۔ لیکن اگر ایسا ہے تو پھر مندرجہ ذیل شعر کو بھی غزل کا نہیں بلکہ قصیدے کا مطلع سمجھنا چاہیے، کیونکہ اس کی بلند آہنگی اور تقریباً جارحانہ عدم انفعالیت اور تحکمانہ انداز (یعنی ایسی صورت حال جس میں انسان مجبور و محکوم ہونے کے بجائے کائنات پر حاوی نظر آئے) یہ سب چیزیں غزل کے رسمی دائرۂ مضامین سے خارج کہی جاسکتی ہیں۔ شعر یہ ہے۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

کلام غالب سے بے تکلف حاصل کی ہوئی ان مثالوں کو یہ کہہ کر مسترد کیا جاسکتا ہے کہ غالب خود ہی اردو غزل کی روایت کے باہر ہیں۔ طباطبائی کے فکری تضادات جو بھی ہوں، لیکن ان تضادات کو غالب کا جواز نہیں بنایا جاسکتا۔ غالب کو اردو غزل کی روایت سے باہر قرار دینا کوئی نئی بات نہیں، لیکن یہ ضرور ہے کہ اب بہت کم لوگ ایسے ہوں گے جو اسے تسلیم کریں گے۔ آج کے انتہائی قدامت پرست شخص کی طرف سے بھی زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی غزل میں ایسی بہت سی باتیں ہیں جو اردو غزل کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ اب غالب نے ان کو غزل میں استعمال کر لیا تو وہ باتیں بھی غزل کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ لیکن بڑی مشکل یہ ہے کہ اب اکثر لوگ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ غزل کے مضامین لامحدود ہیں اور اگر ایسا ہے تو اس کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ غزل میں ہر طرح کا مضمون استعمال ہوسکتا ہے اور دوسرے یہ کہ غزل میں ہر طرح کا مضمون استعمال ہو چکا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو یہ کہنا غلط ہے کہ غالب کے مندرجہ بالا اشعار غزل کی روایت میں شامل نہیں ہیں، اور یہ کہنا بھی غلط ہے کہ اگرچہ وہ مضامین جن پر ان اشعار کی اساس ہے، وہ غزل کی روایت میں شامل نہیں تھے، لیکن اب جب غالب نے ان کو استعمال کر لیا تو پھر یہ غزل کی روایت حصہ بن گئے۔

تو کیا پھر غزل کی روایت کوئی ماورائی وجود رکھتی ہے؟ یعنی کیا یہ کوئی ایسی چیز ہے جسے کسی نے

غلط نہیں کیا یا جو غزل کے وجود میں آنے سے پہلے موجود تھی؟ میرا خیال ہے کہ اردو کی حد تک ان سوالوں کا جواب ''ہاں'' میں ہے۔ ہم لوگ جب اردو غزل کی روایت سے بحث کرتے ہیں تو ہماری نگاہ عام طور پر ولی سے آگے نہیں جاتی۔ حالانکہ قدیم اردو یعنی دکنی میں ولی سے کوئی ڈیڑھ سو برس پہلے سے غزل موجود تھی۔ جب قدیم اردو کے شعرا نے غزل لکھنی شروع کی تو ان کے سامنے فارسی کی روایت تھی اور ہندوستانی ادب کی روایت تھی۔ ان دونوں روایتوں پر وہ ذہن کارفرما ہوا جو بیک وقت ہندوستانی بھی تھا اور غیر ہندوستانی بھی۔ اس ذہن کے ذریعہ اور ان روایات کے امتزاج و تصادم کے نتیجے میں جو غزل وجود میں آئی وہ نہ صرف ایرانی غزل سے مختلف ہے بلکہ اپنے زمانے کے ہندوستانی ادب سے بھی مختلف ہے۔ ظاہر ہے جن ذہنوں نے یہ غزل خلق کی ہوگی ان کے سامنے ادب، شاعری اور غزل کے بارے میں واضح یا غیر واضح کچھ تصورات و مفروضات تو رہے ہوں گے۔ اور ان ہی کی روشنی میں انھوں نے ایسی غزل خلق کی ہوگی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان غزلوں میں مضامین و موضوعات کے علاوہ تصورات اور رویوں کی بھی فراوانی ہے۔ تصوف، موعظت، عام زندگی پر اظہار رائے، اخلاق و نصیحت، عشق کی خود سپردگی، انسان کی بلندی اور بے چارگی، جنس و لذات جسمانی، ان سب باتوں پر مبنی اشعار کے ساتھ ساتھ عاشق کے کردار میں تنوع، عورت یا امرد کے بجائے مرد کا معشوق ہونا، معشوق کا عاشق کے ناز اُٹھانا، یہ سب باتیں موجود ہیں۔ ان غزلوں میں شاعر معلم اخلاق سے لے کر آوارۂ شہر وصحرا اور رسوائے زمانہ تک ہر رنگ میں نظر آتا ہے۔

اردو غزل کی یہ روایت پس منظری علم کی حیثیت سے ہمارے تمام شاعروں کے ساتھ رہی ہے یہی وجہ ہے کہ ''بانگِ درا'' کے حصۂ غزلیات میں آخری غزل حسب ذیل ہے۔

گرچہ تو زندانی اسباب ہے — قلب کو لیکن ذرا آزاد رکھ
عقل کو تنقید سے فرصت نہیں — عشق پر اعمال کی بنیاد رکھ
اے مسلماں ہر گھڑی پیش نظر — آیۂ لایخلف المیعاد رکھ
یہ لسان العصر کا پیغام ہے — ان وعداللہ حق یاد رکھ

اگر ان اشعار کی ترتیب حسب ذیل کر دی جائے۔

اے مسلماں ہر گھڑی پیش نظر — آیۂ لایخلف المیعاد رکھ
عقل کو تنقید سے فرصت نہیں — عشق پر اعمال کی بنیاد رکھ
گرچہ تو زندانی اسباب ہے — قلب کو لیکن ذرا آزاد رکھ
یہ لسان العصر کا پیغام ہے — ان وعداللہ حق یاد رکھ

تو گمان گذر سکتا ہے کہ یہ غزل نہیں، بلکہ قطعہ یا نظم ہے۔ چونکہ پہلے شعر میں مسلمان سے خطاب ہے، لہٰذا آسانی سے فرض کیا جاسکتا ہے کہ بقیہ اشعار کا مخاطب بھی وہی مسلمان ہے اور اس طرح چاروں اشعار میں ربط پیدا ہوسکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ قطعہ بھی غزل کا حصہ ہوسکتا ہے، اور چونکہ قطعہ ایک طرح کی نظم ہوتا ہے لہٰذا اس منظومے کی حد تک نظم و غزل برابر ہیں اور اس لیے مندرجہ بالا اشعار کی بدلی ہوئی ترتیب کے باوجود ہمیں انھیں غزل کہنا ہی پڑے گا، اگر شاعر نے ان پر غزل کا عنوان قائم کیا ہو، جیسا کہ اس وقت ہے۔ مسلسل غزل کے وجود سے ہم واقف ہیں۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ کچھ بھی ہو، لیکن ان اشعار میں غزل کا مزاج نہیں نظر آتا۔ ان کا لہجہ خطابیہ اور موعظانہ ہے۔ لیکن اس طرح ہم پھر اسی چکر میں پھنس جائیں گے کہ اگر غزل کے مضامین لامحدود ہیں تو پھر ان مضامین کو ہم غزل سے خارج کیوں کر کہہ سکتے ہیں؟ جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ غزل کے مضامین لامحدود ہوں گے، لیکن غزل کا ایک خاص لہجہ ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس مفروضے کی رو سے غالب کے بھی وہ اشعار غزل سے خارج ہوجاتے ہیں جو میں نے شروع میں نقل کیے ہیں۔ غالب کو جانے دیجیے، خطابیہ اور موعظانہ لہجے کے اشعار متاخرین تک ہر غزل گو کے یہاں مل جائیں گے۔ دو چار شعر جو اس وقت سامنے ہیں، آپ بھی سن لیجیے۔

کام ہمت سے جواں مرد اگر لیتا ہے
سانپ کو مار کے گنجینۂ زر لیتا ہے
ناگوارا کو جو کرتا ہے گوارا انساں
زہر پی کر مزۂ شیر و شکر لیتا ہے (آتش)

نام منظور ہے تو فیض کے اسباب بنا
پل بنا چاہ بنا مسجد و تالاب بنا (ذوق)

بڑے موذی کو مارا نفس امارہ کو گر مارا
نہنگ و اژدہا و شیر نر مارا تو کیا مارا (ذوق)

کاسۂ چینی پہ اے منعم نہ کر اتنا غرور
ہم نے دیکھا ٹھوکریں کھاتے سر فغفور کو (ناسخ)

ناسخ نہ ہوجیو مگس خوان اغنیا
سنتا ہوں یہ سخن لب نان جویں سے میں (ناسخ)

کریم وہ یہ تواضع کرم جو کرتے ہیں
ثمر نہ ہی کے دے ہے جو پُر ثمر ہے شاخ (سودا)
آدمی ہے تو ہم آپ میں پہنچا کچھ فضل
ورنہ بدنام نہ کر تو نسب آدم کو (سودا)

انیسویں صدی کا آخر آتے آتے ہم لوگوں میں یہ خیال عام ہوا کہ غزل میں موعظانہ اور اخلاقی مضامین کے لیے جگہ نہیں۔ اقبال ہماری قدیم تر روایت سے آگاہ تھے، اس لیے انھیں ایسے مضامین کو باندھنے میں کوئی تکلف نہ تھا۔ غزل میں ''غیر فاسقانہ'' مضامین کی قدر شکنی کا آغاز حسرت موہانی سے ہوتا ہے۔ حسرت موہانی نے اقبال پر اعتراض کیے تو کچھ تعجب کی بات نہیں۔

لیکن متفرق اشعار کی بنا پر غزل کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنے میں وہی قباحت ہے جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اکیلا شعر چاہے وہ کتنا ہی اچھا یا کتنا ہی خراب، یا کتنا ہی انوکھا کیوں نہ ہو، پوری غزل نہیں ہوتا۔ اوپر جو اشعار میں نے نقل کیے ہیں ان سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ غزل میں اس طرح کے اشعار کی گنجائش ہے، لیکن ان سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غزل ایسے ہی اشعار پر مشتمل ہوتی ہے۔ ہاں ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ غزل ایسے اشعار پر بھی مشتمل ہوسکتی ہے۔ سودا، میر اور انشا کی کئی غزلیں ایسی ہیں جنھیں اینٹی غزل کے زمرے میں رکھا جانا چاہیے۔ حامدی کاشمیری نے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے ہمارے زمانے میں یگانہ نے کئی غزلیں اینٹی غزل کے انداز میں کہی ہیں۔ اخلاقی یا مذہبی مضامین پر مشتمل غزلیں ذوق اور میر اور سودا کے یہاں موجود ہیں۔ ان مثالوں کی روشنی میں اقبال کی زیر بحث غزل کو غزل کے طور پر قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں۔ اور نہ اس طرح کی غزلوں کی بنیاد پر ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ اقبال نے ہمارے غزل کی روایت میں کوئی اضافہ کیا۔

اگر ایسا ہے تو میں نے شروع میں یہ کیوں کہا کہ اقبال کی غزل کے مطالعے کے وقت ہم بعض ایسے مسائل سے دوچار ہوتے ہیں جن کا سامنا ہمیں دوسرے غزل گویوں کے یہاں نہیں کرنا پڑتا؟ اس کی وضاحت کے لیے اصناف سخن کی شعریات پر پچھلے پچاس ساٹھ برس میں جو کام مغرب میں ہوا ہے، اس کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ اس کام میں تین مکاتب فکر کا حصہ ہے۔ سب سے پہلے تو روسی ہیئت پسند (یہاں میں ہیئت پسند کسی برے معنی میں نہیں استعمال کر رہا ہوں) پھر فرانسیسی وضعیاتی نقاد Structuralists اور پھر بعد وضعیاتی نقاد جن پر جرمن Phenomenology of Reading کا اثر بھی ہے۔ مثال کے طور پر، وکٹر اشکلا وسکی Shklovsky نے اس بات کی طرف توجہ دلائی کہ کوئی

صنفِ سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی فن پارہ ایسا نہیں ہے جس میں اس کی صنف کے تمام خواص پوری طرح نمایاں ہوں لیکن کسی فن پارے کو دیکھ کر ہم عام طور پر یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ یہ کس صنف کا رکن ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کا خیال تھا کہ اصناف کا مطالعہ اس نظام کے باہر ممکن نہیں ہے جس میں اور جس کے ساتھ ان کا باہمی رشتہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر صنف کی تعریف اس ربط اور رشتے کی روشنی میں ہونی چاہیے جو اس صنف اور دوسری اصناف کے درمیان ہے، نہ کہ کسی مقرر فن پارے کی روشنی میں۔ یہ خیال سب سے پہلے یوری ٹانیانوف Tynianov نے پیش کیا تھا۔ اسی تصور کو آگے بڑھاتے ہوئے رومان یاکبسن کا مشہور قول ہے کہ ادبی مطالعے کا مقصود ادب نہیں، بلکہ ادب پن Literanness ہے یعنی وہ چیز جو کسی مقرر فن پارے کو ادب بناتی ہے۔

اس تصور کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ کوئی کلام غزل ہے کہ نہیں، اس کا تعین صرف ایک غزل یا اس کے چند اشعار کے حوالے سے نہیں، بلکہ دوسری اصناف سے اس کے رشتوں کو لحاظ میں رکھتے ہوئے ہونا چاہیے۔ زوتیان ٹاڈاراف Tzvetane todorov نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ ہر عظیم کتاب دو اصناف کا وجود قائم کرتی ہے، ایک تو اس صنف کا جس کی حدوں کو وہ توڑتی ہے، اور دوسرے اس صنف کا، جو وہ خلق کرتی ہے۔ ٹاڈاراف کا کہنا ہے کہ صرف مقبول عام ادب، مثلاً جاسوسی ناول، کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس صنف کا ہر فرد اپنی صنف کا پورا پورا نمائندہ ہوتا ہے۔ بقول ٹاڈاراف ''عام قاعدہ یہ ہے کہ ادبی شاہکار کسی بھی صنف کا نمائندہ نہیں ہوتا، سوائے اپنی صنف کے۔ لیکن مقبول عام ادب کا شاہکار ٹھیک وہی ہوتا ہے جو اپنی صنف پر بالکل ٹھیک اترتا ہے۔''

نئے اصناف کے لیے ضروری نہیں کہ وہ کسی ایسے عنصر کے گرد تعمیر کیے جائیں جو پچھلی صنف کے لیے لازمی رہا ہو۔ ٹاڈاراف کہتا ہے کہ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی تنقید اصناف کی منطقی تقسیم کی ناکام کوشش میں سرگرداں رہی۔ وہ مزید کہتا ہے کہ کسی فن پارے کی صنف کا تعین کرنے میں یہ بات بھی بہت اثر انداز ہوتی ہے کہ خود مصنف نے اسے کس صنف میں رکھا ہے کیونکہ مصنف کی تقسیم ہم پر اثر انداز ہوتی اور ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ مصنف اس فن پارے میں ہم سے کس طرح کا ذہنی استجاب Mental Response چاہتا ہے۔ جیسا کہ جاتھن کلر Jonathan Culler نے کہا ہے، صنف کا تصور قاری کے ذہن میں ایک معیار یا ایک توقع پیدا کرتا ہے، اور اس معیار یا توقع کے ذریعے قاری کو متن کا سامنا کرنے میں رہنمائی حاصل ہوتی ہے۔ کتاب کے سرورق پر ''ناول''، ''افسانہ''، ''غزل'' وغیرہ لکھا ہوا دیکھ کر، ایک طرح قاری کے ذہن کی Programming ہو جاتی ہے اور فن پارے کے ابعاد کو گرفت میں لانا اس کے لیے نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ کلر نے خوب کہا ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ

المیہ اور طربیہ کا وجود ہے، اس وجہ سے نہیں کہ ان کے محتویات میں کوئی نمایاں فرق ہوتا ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ وہ ہم سے الگ الگ طرح کے مطالعے کا تقاضا کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ اقبال نے اردو غزل کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کیا، کیونکہ اخلاقی، فلسفیانہ، بلند آہنگ لہجے والے مضامین تو اردو غزل میں پہلے سے موجود تھے۔ لیکن پھر بھی انھوں نے غزل کی صنف کو ایک نیا موڑ ضرور دیا، اس معنی میں انھوں نے اپنی غزل جن عناصر کے گرد تعمیر کی وہ ان سے پہلے کی غزل کا لازمی حصہ نہ تھے۔ ان عناصر کو مرکزی یا تقریباً مرکزی حیثیت دینے کی وجہ سے اقبال نے یہ بات ثابت کر دی کہ کوئی صنفِ سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی۔ انھوں نے غزل اور نظم کے رشتوں، غزل اور قصیدے کے رشتوں میں تبدیلی پیدا کی اور ہمیں ان مسائل پر ازسرِنو غور کرنے کا موقع فراہم کیا۔ اقبال نے ہمیں اس بات سے آگاہ کیا کہ غزل اور قصیدے کے درمیان کوئی ایسی حد فاصل نہیں جسے واجب و لازم سمجھا جائے۔ لہٰذا اقبال کی غزل کا مطالعہ کرتے وقت پہلی مشکل تو یہ پیش آتی ہے کہ ہمیں غزل اور قصیدہ، دونوں کے بارے میں اپنے تصورات پر نظرثانی کرنی پڑتی ہے۔ اقبال کی شروع کی غزلوں پر داغ کے اثر کا مفروضہ ہم لوگوں نے صرف اسی لیے عام کیا ہے کہ اقبال نے غزل کے نام نہاد لہجے سے جس طرح انحراف کیا اس کے لیے کوئی جواز اور کوئی نقطۂ آغاز تلاش ہو سکے۔ ہم لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ "بانگ درا" میں اقبال کی پہلی غزل "نہ آتے ہمیں اس تکرار کیا تھی"، نہیں ہے، بلکہ "گلزار ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ" ہے اور یہ غزل داغ کے لہجے اور مضامین سے قطعی متغائر ہے۔ لہٰذا اقبال کی غزل کے مطالعے میں پہلا مسئلہ جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، وہ یہ ہے کہ اس کا سلسلہ کسی بھی اسکول پر منتہی نہیں ہوتا، لیکن اس میں کوئی ایسی بات بھی نہیں ملتی جسے ہم اردو غزل کی روایت سے قطعاً خارج قرار دیں۔ یعنی یہ غزل ہمیں اردو غزل کی روایت پر ازسرِنو غور کرنے پر مجبور کرتی ہے۔

ہماری غزل کی روایت کے محاکمے میں خلط مبحث کی زیادہ تر ذمہ داری امداد امام اثر، محمد حسین آزاد اور حالی پر ہے۔ اثر میں تو تنقیدی شعور بہت کم تھا، حالی پر اصلاحی جوش غالب تھا لیکن محمد حسین آزاد میں تاریخی شعور کی کمی تھی اور چونکہ محمد حسین آزاد کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ قدیم اُصولوں کے مزاج داں تھے، اس لیے ان کے خلط بحث نے اس معاملے کو حالی اور اثر سے زیادہ نقصان پہنچایا۔ آزاد کا خیال تھا کہ شعر کے اسالیب اور شاعری کی روایت میں کوئی فرق نہیں۔ وہ اس بات کو نظرانداز کر گئے کہ روایت دراصل وہ ڈھانچا ہوتی ہے جس کے گرد اسلوب تیار کیا جاتا ہے۔ لہٰذا

اسلوب بدلنے سے ڈھانچا نہیں بدلتا۔ دوسری غلطی ان سے یہ ہوئی کہ انھوں نے ان چیزوں کو بھی متروک و منسوخ سمجھ لیا جو دراصل رائج تھیں۔ چنانچہ غلام مصطفیٰ خاں یکرنگ کے چند شعر نقل کر کے وہ کہتے ہیں: ''خدا جانے ان باتوں کو سن کر ہمارے شائستہ زمانے کے لوگ کیا کہیں گے۔ کچھ تو پروا بھی نہ کریں گے اور کچھ واہیات کہہ کر کتاب بند کردیں گے... میرے دوستو غور کے قابل تو یہ بات ہے کہ آج جو تمھارے سامنے ان کے کلام کا حال ہے، کل اوروں کے سامنے یہی تمہارے کلام کا حال ہونا ہے۔ ایک وقت میں جو بات مطبوعِ خلائق ہو، یہ ضروری نہیں کہ دوسرے وقت میں بھی ہو۔'' اس کے پہلے، پرانی زبان کا ذکر کرتے ہوئے آزاد کہہ چکے ہیں: ''آج اس وقت کی زبان کو سن کر ہمارے ہم عصر ہنستے ہیں۔ لیکن یہ ہنسی کا موقع نہیں، حوادث گاہ عالم میں ایسا ہی ہوا ہے اور ایسا ہی ہوتا رہے گا۔ آج تم ان کی زبان پر ہنستے ہو، کل ایسے لوگ آئیں گے کہ وہ تمہاری زبان پر ہنسیں گے۔''

اس طرح کے خیالات پر وکٹوریائی عہد کے اس مفروضے کی غلط پرچھائیں ہے کہ ہر نیا خیال ہر پرانے خیال سے بہتر ہوتا ہے۔ وکٹوریائی مفکروں نے اس مفروضے کو زبان اور اسلوب اور روایت پر جاری نہیں کیا تھا۔ لیکن ان کے ہندوستانی زلہ رباؤں نے اسے یہاں بھی جاری کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں نے سمجھا روایت بدلتی رہتی ہے اور ہر نئی روایت ہر پرانی روایت کو منسوخ کرتی ہے۔ اس غلط خیال کی روشنی میں ہم لوگوں نے اردو غزل کی روایت سے وہ غزل مراد لی جو اقبال کے فوراً پہلے رائج تھی اور پھر یہ نتیجہ نکالا کہ اقبال کی غزل ہماری روایت سے منحرف ہے۔ حالانکہ اقبال کا انحراف صرف اتنا تھا کہ جو موضوعات اور لہجے پرانی غزل میں رائج تھے، لیکن انھیں مرکزی عنصر کی اہمیت حاصل نہ تھی، اقبال نے انھیں مرکزی عنصر کی طرح برتا۔ مثلاً غزل میں عربی فقرے ڈالنا اور قرآن کے حوالے دینا اقبال کی ایجاد نہیں۔ لیکن ان چیزوں کو احساس یا تجربے کے اظہار کے بجائے فکر کے اظہار کے لیے استعمال کرنا، جو متقدمین کے یہاں کہیں کہیں نظر آتا ہے، اقبال کے یہاں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چار شعر کی بلامطلع غزل جو میں نے اوپر ''بانگِ درا'' کے حوالے سے نقل کی ہے اس صنف سے متصف نظر آتی ہے۔

لیکن اقبال کی غزل کا مطالعہ جس دوسری مشکل سے ہمیں دوچار کرتا ہے، اس کا تصفیہ اتنی آسانی سے نہیں ہوسکتا۔ میں نے اوپر کہا ہے کہ یہ بات بہت اہم ہے کہ مصنف اپنی تصنیف کو کس صنف میں رکھتا ہے، کیونکہ اس سے آپ کو مصنف کی طرف سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ وہ آپ سے اس تصنیف کے بارے میں کس قسم کے استجاب یعنی Response کی توقع کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ایک حیران کن صورت حال سامنے آتی ہے۔ بڑے غزل گو کی حیثیت سے اقبال کی شہرت جس کلام پر ہے وہ

تقریباً سارے کا سارا "بالِ جبریل" میں ہے۔ ان میں سے بعض حسبِ ذیل ہیں:۔

۱۔ میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
۲۔ اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
۳۔ گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
۴۔ اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد
۵۔ پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
۶۔ اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
۷۔ وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
۸۔ عالم آب و خاک و باد سرِ عیاں ہے تو کہ میں
۹۔ پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
۱۰۔ ہر چیز ہے محوِ خود نمائی
۱۱۔ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
۱۲۔ حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے

ان میں سے ایک تا پانچ "بالِ جبریل" کے پہلے حصے میں ہیں اور چھ تا بارہ دوسرے حصے میں۔ پہلے حصے سے میری مراد ہے شروع کا وہ کلام جس پر ایک تا سولہ نمبر پڑے ہیں۔ اور دوسرے حصے سے میری مراد ہے نمبر سولہ کے فوراً بعد کا وہ کلام جو سنائی والے قصیدے (نظم/غزل؟) سے شروع ہوتا ہے اور جس پر پھر ایک نمبر سے شروع ہو کر اکسٹھ تک نمبر پڑے ہیں۔ ان میں کسی پر "غزل" کا عنوان نہیں دیا گیا ہے۔ بلکہ پوری "بالِ جبریل" میں کوئی بھی کلام ایسا نہیں ہے جس پر غزل کا عنوان قائم کیا گیا ہو۔ ایسا نہیں ہے کہ اقبال عنوان دینا بھول گئے ہوں۔ کیونکہ اس کلام کے علاوہ، جس پر صرف نمبر ہیں، "بالِ جبریل" کے ہر مشمول پر "قطعہ"، "رباعی" یا نظم کا عنوان لکھا ہوا ہے۔ صرف وہ "رباعیاں" ایسی ہیں جو حصۂ اول کے نمبر دو اور نمبر پانچ کے نیچے بلا عنوان درج ہیں۔

یہاں میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ اپنے جس کلام کو اقبال نے رباعی کہا، وہ رباعی ہے کہ نہیں۔ فی الحال مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ "بالِ جبریل" کے جس کلام میں سے ہم اقبال کی غزلیں برآمد کرتے ہیں، ان پر اقبال نے غزل کا عنوان نہیں دیا ہے۔ مزید یہ کہ انھوں نے اپنی تمام "رباعیات" پر رباعی کا عنوان لگایا ہے، سوائے ان دو کے جو نمبر دو اور نمبر پانچ کے نیچے درج ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں یہ فرض کرنے میں حق بجانب ہوں کہ ایک تا سولہ اور پھر ایک تا اکسٹھ نمبر شدہ

کلام کے بارے میں اقبال کا خیال تھا کہ اسے غزل کی طرح نہ پڑھا جائے۔ حصہ اول کا نمبر پانچ تو غزل کی ہیئت میں بھی نہیں ہے، کیونکہ اس کا آخری شعر۔

کانٹا وہ دے کہ جس کی کھٹک لازوال ہو
یارب وہ درد جس کی کسک لازوال ہو

بقیہ اشعار کی زمین میں نہیں ہے اور مطلع کی ہیئت میں ہیں۔ اس کے بعد جو رباعی درج ہے وہ حسب ذیل ہے۔

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر
حریمِ کبریا سے آشنا کر
جسے نانِ جویں بخشی ہے تو نے
اسے بازوئے حیدر بھی عطا کر

اوپر کے اشعار سے اس کا ربط ظاہر ہے۔ لہٰذا میرا خیال یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں نمبر پانچ کے تحت درج شدہ اشعار اور یہ رباعی دونوں مل کر ایک نظم بناتے ہیں۔ نہ وہ اس سے الگ ہے اور نہ یہ اس سے الگ ہے۔ ممکن ہے اقبال کا یہ عندیہ ان کے تحت شعور میں رہا ہو، لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ ایسی نظم کو، جو غزل کی ہیئت ہی میں نہیں ہے، اقبال نے غزل نہ سمجھا ہوگا۔ اور چونکہ صرف دو نمبر ایسے ہیں جن کے نیچے ایک ایک رباعی درج ہے، اور ان کے علاوہ ہر رباعی پر "رباعی" کا عنوان لکھا ہوا ہے، اس لیے ہمیں یہ غور کرنا چاہیے کہ اقبال نے یہ رباعیاں ان ہی جگہوں پر، اور بلا عنوان کیوں درج کیں؟ نمبر پانچ کے بارے میں تو میں عرض کر چکا ہوں کہ اس کی رباعی اور دیگر اشعار میں مضمون کا ربط ہے، لہٰذا دونوں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ اب نمبر دو کو دیکھئے۔ اس کا مطلع ہے۔

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

سب اشعار میں اس قدر ربط ہے کہ غزل مسلسل یا نظم کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ سب میں خدا کے ساتھ ایک عاشقانہ مجبوبانہ Challenge کا رویہ ہے۔ اس کے نیچے حسب ذیل رباعی ہے۔

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا کیا تو مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم
بخیلی ہے یہ رزاقی نہیں ہے

اس کا بھی ربط اوپر گزرنے والے اشعار سے ظاہر ہے۔ اس لیے یہاں بھی میں یہ فرض کرنے میں حق بجانب ہوں کہ اقبال کی نظر میں نمبر دو کے اشعار اور یہ رباعی مل کر ایک مکمل نظم بناتے ہیں۔

دوسرے حصے میں پہلا نمبر سنائی والی مشہور نظم (قصیدہ؟ غزل؟) ہے۔ اقبال اس کے بارے میں لکھتے ہیں۔ "یہ چند افکار پریشاں، جن میں حکیم ہی کے ایک مشہور قصیدے کی پیروی کی گئی ہے، اس روزِ سعید کی یادگار میں سپردِ قلم کیے گئے ع

ما از پئے سنائی و عطار آمدیم"

یہ بات غور کرنے کی ہے کہ اگرچہ لہجے اور مضامین کے اعتبار سے اس تحریر میں اور اقبال کی ان تحریروں میں کوئی خاص فرق نہیں، جنھیں ہم غزل کہتے ہیں، اور اس تحریر میں بھی اشعار اسی طرح بے ربط ہیں جس طرح غزل میں ہوتے ہیں، لیکن اقبال نے اسے قصیدہ، غزل، نظم کچھ بھی کہنے سے گریز کیا ہے، صرف نمبر ایک ڈال دیا ہے۔ لہٰذا اگر ہم اس حصے کی دوسری تحریروں کو غزل کہتے ہیں تو ہمیں اس منظومے کو بھی غزل کہنا ہوگا۔ اور اگر ہم اس منظومے کو غزل نہیں کہتے تو اقبال کے عندیے کی روشنی میں بقیہ نمبروں کو بھی غزل کہنا ذرا مشکل ہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ اقبال نے "زبورِ عجم" میں بھی منظومات پر صرف نمبر لگائے ہیں، اور ہم انھیں غزل فرض کرتے ہیں، حالانکہ "زبور" کے مشمولات میں مندرجہ ذیل چیزیں ایسی ہیں جو غزل کے دائرے میں مشکل ہی سے آئیں گی۔ حصۂ اول میں نمبر ایک صرف ایک شعر ہے۔ نمبر ۲۸، ۴۰ اور ۴۳ صرف دو دو شعر ہیں۔ حصۂ دوم میں نمبر ایک، دو، سات، ۳۱، ۶۰، ۶۴ اور ۶۷ صرف دو دو شعر ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ حصۂ اول میں نمبر ۱۹ اور ۴۷ اور حصۂ دوم نمبر ۱۸، ۱۹، ۳۰ اور ۶۵ نظمیں ہیں۔ ان میں سے کسی پر عنوان نہیں ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ کتاب میں عنوان سرے سے نہیں ہیں۔ اولین دو منظومات پر بالترتیب حسب ذیل عنوان ہیں: (۱) "بخوانندۂ کتاب زبور" اور "دعا"

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اقبال نے اگر "زبور" کے دیگر مشمولات پر کوئی عنوان نہیں دیا، اور غزل نما نیز نظم نما ہر طرح کے کلام کو صرف نمبر کے ذریعے الگ کیا، لیکن دو مشمولات پر عنوان دیا، تو ظاہر ہے کہ اقبال کی نظر میں نظم اور غزل کا فرق بے معنی تھا۔ یا وہ اس کلام کو بھی، جسے ہم غزل کی طرح پڑھتے ہیں، نظم کی طرح پڑھا جانا پسند کرتے تھے۔

"بالِ جبریل" کی ایک مشہور نظم "زمانہ" میں اس صورتِ حال کا ایک اور پہلو نظر آتا ہے۔ نظم کے پہلے پانچ شعر آپس میں مربوط ہیں اور عنوان سے مطابقت رکھتے ہیں۔ چھٹے شعر میں "مغربی افق" کا ذکر آتا ہے، جس کا موضوع سے کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا ہے۔

شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوع فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ

لیکن چونکہ شعر میں ''طلوعِ فردا'' اور ''دوش و امروز'' کا بھی ذکر ہے، اس نے اسے کھینچ تان کر موضوع سے متعلق قرار دیا جاسکتا ہے۔ اصل مشکل اگلے شعر سے پیدا ہوتی ہے جب مغربی تہذیب کی تنقید اور اس کے زوال کی پیشین گوئی شروع ہوتی ہے۔ جو نظم کہ وقت کا فلسفہ یا وقت کی اصلیت پر بعض تصورات کے بیان سے شروع ہوئی تھی، اب عہدِ حاضر کے ایک مسئلے کی طرف مڑ جاتی ہے جس کا نفسِ موضوع سے کوئی تعلق نہیں۔ اور اس کا آخری شعر ان دونوں معاملات سے بالکل الگ کسی مردِ درویش (شاید اقبال) کی ثنا کرتا ہے، اور وہ بھی اس انداز میں، کہ یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ زمانہ، جو بقیہ تمام اشعار کا متکلم تھا، اس شعر کا بھی متکلم ہے کہ نہیں۔

ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے
وہ مردِ درویش جس کو حق نے دیے ہیں اندازِ خسروانہ

اس منظومے پر اگر ''زمانہ'' عنوان نہ ہوتا تو اسے غزل فرض کرنے میں کسی کو کوئی مشکل نہ ہوتی یہی حال ''لالۂ صحرا'' کا ہے، جس کے اشعار میں ربط ثابت کرنے کے لیے قاری کو پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں اور کلیم الدین صاحب کو کہنے کا موقع ملتا ہے کہ اقبال کو مربوط نظم کہنے کا فن نہ آتا تھا۔ لیکن اب تک جو شواہد بیان ہوئے ان کی روشنی میں یہ سمجھتا ہوں کہ اقبال کو نظم اور غزل میں امتیاز کی چنداں فکر نہ تھی۔ یا پھر یہ کہا جائے کہ اقبال اپنے بعض منظومات کے بارے میں یہ چاہتے تھے کہ انھیں نظم اور غزل دونوں سمجھا جائے، یا انھیں نظم اور غزل سے مختلف کوئی تیسری چیز سمجھا جائے۔ یہاں ٹاڈاراف کا قول پھر یاد آتا ہے کہ بڑی تخلیق دراصل دو اصناف کا وجود ثابت کرتی ہے، ایک تو اس صنف کا، جس کی حدوں کی وہ شکست و ریخت کرتی ہے، اور دوسرا اس صنف کا، جو وہ خلق کرتی ہے۔

''ضربِ کلیم'' میں اقبال نے عنوان کا التزام رکھا ہے، لیکن جن منظومات پر انھوں نے ''غزل'' لکھا ہے، ان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے جان بوجھ کر نظم نما غزلوں پر غزل کا عنوان لگایا ہے۔ صرف پانچ غزلیں ہیں اور مشہور ترین غزل سب سے آخر میں ہے۔

دریا میں موتی اے موج بے باک ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

ان میں وہ انکشافی لہجہ نہیں ہے جو ''بالِ جبریل'' کے اکثر نمبروں میں ہے۔ لیکن انکشافی لہجہ تو ضربِ کلیم ہی میں نہیں ہے۔ ہاں ''ضربِ کلیم'' کے اسلوب کی شدید تر سی Economy یہاں بھی نمایاں ہے۔ ''محرابِ گل افغان کے افکار'' میں پھر نمبر ہیں، اور ان میں بھی بعض منظومات غزل کی ہیئت میں ہیں۔ اگر ''بالِ جبریل'' کے ان نمبروں کو جو غزل کی ہیئت میں ہیں، غزل فرض کیا جائے تو ستائی والے منظومے کے علاوہ ''محرابِ گل'' کے بھی بعض منظوموں کو غزل فرض کرنا ہوگا۔ یہی عالم

''ارمغان حجاز'' میں شامل ''ملازادہ ضیغم لولابی کا بیاض'' کے مشمولات کا ہے۔

اقبال میں جہاں بہت سی بڑائیاں ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ ان کے بارے میں کوئی قاعدہ نہیں بنایا جاسکتا۔ بلکہ قاعدہ تو بن سکتا ہے لیکن اس سے قاری کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ اس معاملے میں وہ میر اور شیکسپیئر کے ساتھ ہیں۔

اشاریۂ اسما

احتشام حسین: ۱۰۷
احمد کلیم الدین: ژ، ۱۲۷
اختر حسین رائے پوری: ۱۰۷
ادیب اے آبادی: ۱۰۳
ارسطو: ۴۰، ۴۳
ارمغان حجاز: ۴۶، ۴۸، ۶۸، ۶۹، ۱۲۸
اسپنوزا: ۱۰، ۷۹
اشکلاوسکی، وکٹر: ۱۲۰
اعظمی، خلیل الرحمٰن: ۱۰۸
افلاطون: ۷، ۷۹
اقبالیات (رسالہ): ڈ
الیٹ، ٹی ایس: ۱ تا ۲۴، ۳۴ تا ۳۵
انشا: ۱۲۰
انصاری، اسلوب احمد: ۱۰۹، ۱۱۵
انوار احمد: د
انور سدید: ۱۰۶، ۱۰۷
انیس، میر: ۴۵، ۱۰۱، ۱۰۲
ایوب مرزا: ۱۰۶
آڈن: ۲۶
آرلینڈ اشر: ۷
آزاد جگن ناتھ: ۱۰۱، ۱۰۴
آزاد، محمد حسین: ۱۲۲
آل احمد سرور، پروفیسر: ڈ، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۰۹
آئن اسٹائن: ۳۲
بال جبریل: ۴۶، ۴۸، ۵۱، ۶۹، ۷۰، ۹۴، ۱۲۴، ۱۲۷
بانگ درا: ۴۶، ۴۸، ۵۱، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۱۱۸، ۱۲۲
بائرن: ۷۹
براؤننگ: ۷۹
برکلی: ۵
برگساں: ۸۶، ۱۰۹، ۱۱۰
بودلیئر: ۳۹، ۵۳
بیخود دہلوی: ۸۰
بیخود موہانی: ۸۰

بیکیٹ، سیموئل: ث
تاجور نجیب آبادی: ۱۰۱
تبریزی، ڈاکٹر: ۱۰۷
تسلیم، امیر اللہ: ۱۰۱
ٹاڈاراف، زوتیان: ۱۲۱، ۱۲۷
ٹائنیاناف، یوری: ۱۲۱
ٹیگور، رابندر ناتھ: ث: ۱
جابر علی سید: ۴۷
جارج اسٹائنر: ۴۳
جانسن، ڈاکٹر: ۱۷
جگر مرادآبادی: ۴۳
جگن ناتھ آزاد دیکھئے آزاد، جگن ناتھ
جوش ملیح آبادی: ۵۴
چاسر: ۴۴
چشتی، یوسف سلیم: ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۱
چکبست: ۴۰
حافظ: ۱۰۲، ۱۰۳
حامدی کاشمیری: ۱۲۰
حسرت موہانی: ۲۷، ۱۲۰
حسرت، چراغ حسن: ۱۰۳
حفیظ جالندھری: ۱۰۲
خان، رشید حسن: ۱۰۰
خان، مسعود حسین: ۱۷
خان، یوسف حسین: ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۶
خضرراہ (رسالہ): ذ
داغ دہلوی: ۱۰۱
درد، میر: ۱۰۱
دیاشنکر نسیم: ۲۵
ڈاکٹر عبدالستار صدیقی دیکھئے صدیقی، عبدالستار
ڈانگیو: ۱۰، ۲۱
ڈیکارٹ: ۷
ذکیہ احمد: ۱۰۳
ذوق: ۱۲۰
راس مسعود، سر: ۹۷
راشد: ۱۰۶
رالف رسل: ۴۷، ۹۳
رچرڈس: ۴۰، ۴۴، ۸۳
رشید حسن خان دیکھئے خان، رشید حسن
رضی الدین صدیقی: ۱۰۳
رومان یاکبسن: ۴۴، ۱۲۱
رومی، جلال الدین: ۱۵، ۱۰۰، ۱۰۳
زبور عجم: ۱۲۶
سارتر: ۳۹
سبط حسن: ۱۰۷
سراج لکھنوی: ۱۰۲
سردار جعفری: ۱۰۷، ۱۰۹
سر راس مسعود دیکھئے راس مسعود، سر
سعدی شیرازی: ۱۰۰
سلیم اختر: ۱۰۳
سنائی: ۸۹، ۱۲۶
سودا، محمد رفیع: ۱۲۰
سودا: ۱۲۰

سہیل عمر، محمد: س
سید عبداللہ: ۱۰۳
سیماب اکبرآبادی: ۶۶، ۶۷
شب خون (رسالہ): د
شمل، این میری: ۱۰۷
شیکسپیئر: ۱۰۳، ۱۲۸
صدیقی، عبدالستار، ڈاکٹر: ۱۰۲
ضربِ کلیم: ر، ۳۶، ۴۸، ۵۱، ۶۹، ۹۴، ۱۲۷
طباطبائی: ۱۱۶، ۱۱۷
عابد، عابد علی: ۱۰۸
عارف ہندی: ڈ
عبدالرحمٰن بجنوری: ۳۲
عبدالقادر: ۱۰۴
عبدالمجید، سلطان: ۷۸
عرفان صدیقی: د، ۷۷ تا ۹۸
عزیز احمد: ۱۰۸
عصمت چغتائی: ۱۰۶
علی گڑھ یونیورسٹی: د
غالبؔ اسداللہ، مرزا: ۲۹ تا ۳۳، ۳۶، ۴۵، ۵۸، ۶۶، ۱۱۷
فانی بدایونی: ۶۶، ۶۷
فراق گورکھپوری: ر
فکر و نظر (رسالہ): د
فیض: ۱۰۶، ۱۰۷
قاسمی، احمد ندیم: ۱۰۶، ۱۰۷
کانٹ: ۷
کشن پرشاد، مہاراجہ: ۱۰۵
کفایت علی: ۱۰۳
کلر جاتھن: ۱۲۱
کلیم الدین احمد دیکھئے احمد، کلیم الدین
کلیتھ بروکس: ۴۷
کیٹس: ۱۱۳
گریہم ہف: ۱۱۰
گیان چند: ۶۶ تا ۷۱، ۷۴
لاک: ۵، ۷
لینن: ۴۴، ۴۲
مارکس، کارل: ۴۲
مجاز: ۱۱۳
مجنوں گورکھپوری: ر
محسن کاکوروی: ۴۰
مسعود حسین خان دیکھئے خان، مسعود حسین
مصری، ابوالعلا: ۸۲
ملٹن: ۳۴، ۱۰۳
منٹو: ۱۰۶
منصور حلاج، حضرت: ۱۰
مومن، مومن خان: ۲۷، ۲۸، ۱۰۱
میراؔجی: ۱۰۱
میرؔ، میر تقی: ۲۸، ۴۳، ۴۵، ۶۶، ۱۰۲، ۱۲۰، ۱۲۸
نارنگ، گوپی چند: ۱۰۹
ناسخ: ۱۰۱
ندوی، سید سلیمان: ۱۰۴

نذیر احمد، پروفیسر: د
نطشہ: ۳، ۱۳، ۱۷، ۱۰۹، ۱۱۰
نہرو، جواہر لال: ۱۰۹
نیر مسعود: د، ۷۷ تا ۹۸
نیوٹن: ۷
والٹر آنگ: ۴۴
ورڈز ورتھ: ذ، ۷، ۴۷، ۴۹
وقار عظیم: ۱۰۸
ولی دکنی: ۱۱۸
وھڑٹ: ۶۴
وہائٹ ہیڈ: ۷۱
ہوف منستھال: ۱۱۴
ہیگل: ۷، ۷۹
ہیوم: ۵
یسوع مسیح: ۵
یوسف سلیم چشتی دیکھئے چشتی، یوسف سلیم
یےٹس، ڈبلیو بی: ز، ۱ تا ۲۴

خورشید کا سامانِ سفر شعرِ اقبال پر کچھ تحریریں

شمس الرحمٰن فاروقی

یہ کتاب موجودہ اُردو ادب کے سربرآوردہ نقاد شمس الرحمٰن فاروقی کی تازہ پیش کش ہے جس میں اقبال کے وسیع اور مختلف النوع افکار اور ان کے مختلف اسالیب کا احاطہ کیا گیا ہے۔ وہ بہت وسیع فکری افق، اور بہت دقیق تفہیم کے ساتھ اُردو ادب کے اس مرکزی موضوع تک آئے ہیں۔ خیال ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کے یہ وقیع مضامین اقبالیات کے موضوع پر دوررس اثرات کے حامل ہوں گے۔ پوری ادبی دنیا شعری اسالیب اور اصناف پر شمس الرحمٰن فاروقی کی گہری نظر کی قائل ہے۔ میر اور غالب جیسے اساتذۂ اُردو پر اپنی معرکہ آرا تصانیف کے بعد علامہ اقبال کے فن کے بارے میں یہ ان کی پہلی کتاب ہے۔

مصنف کے بارے میں: شمس الرحمٰن فاروقی (پ ۱۹۳۵ء) نے انگریزی ادب میں ایم اے کیا اور ہندوستان کی سول سروس میں شامل ہوگئے۔ انہوں نے ۱۹۶۶ء میں اِلٰہ آباد سے ادبی جریدہ شب خون جاری کیا اور ادبی منظرنامے پر یکلخت چھاگئے۔ یہ جریدہ جدید ادب کا ترجمان بن گیا۔ یہ رسالہ اور اس میں شائع ہونے والے شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی مضامین بے حد مقبول ہوئے۔ کرشن چندر نے لکھا کہ یقین نہیں آتا کہ یہ رسالہ اُردو کا ہے اور ہندوستان سے نکلتا ہے۔

ان کی دیگر تصانیف میں تفہیم غالب؛ شعر شور انگیز؛ شعر، غیر شعر اور نثر؛ اندازِ گفتگو کیا ہے، اور افسانے کی حمایت میں شامل ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کو بہت سے ادبی اعزازات سے نوازا گیا ہے۔ آپ اِلٰہ آباد، بھارت میں مقیم ہیں۔

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

ISBN 978-0-19-547230-1

9 780195 472301

www.oup.com
www.oup.com/pk